cahiers du
CINEMA

241.

prix 7 francs.

Sommaire

N° 241, septembre-octobre 1972

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Jacques Rivette. Rédaction en chef : Jean-Louis Comolli, Jean Narboni. Administration : Jacques Aumont. Documentation : Pascal Bonitzer.

Rédaction : Jacques Aumont, Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Pascal Kané, Jean-Pierre Oudart, Sylvie Pierre. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Mise en page et fabrication : Daniel et Cie.

Éditorial

Avec ce numéro, les Cahiers *changent de présentation, de maquette, et, à peine, de format. Depuis des mois, cette transformation de notre système de mise en pages était décidée, et nous nous étions déjà efforcés, empiriquement, de le modifier au fil des numéros, afin d'assurer une plus grande adéquation entre le contenu de notre travail et sa forme imprimée : le changement radical de présentation que nous opérons aujourd'hui va nous permettre d'abandonner définitivement la formule « magazine » imposée par notre ex-éditeur (composition sur deux ou trois colonnes, mauvais principe d'inscription des photographies, titres disproportionnés, couverture-affiche). A ces raisons idéologiques s'ajoutent des considérations d'ordre économique, la nouvelle maquette nous permettant d'arriver à une diminution non négligeable du coût de fabrication des* Cahiers.

D'autre part, mécontents des services de notre routeur (un certain nombre d'abonnés ayant eu à pâtir d'une distribution pour le moins irrégulière de notre revue), nous prenons en mains nous-mêmes et dès ce mois l'expédition des abonnements, et demandons à nos abonnés qui ont été lésés de se rassurer : plus que jamais en effet, nous avons besoin de leur soutien.

Car le plan d'économies (de fabrication et de fonctionnement) que nous mettons en vigueur n'a de sens que si nos efforts sont appuyés par un engagement clair de nos lecteurs à nos côtés. C'est donc aussi à ceux qui hésitent à s'abonner que nous faisons appel : l'abonnement (et même l'abonnement longue distance) est une des formes indispensables de cet engagement.

Autre raison de s'abonner : la distribution des Cahiers *dans les kiosques et librairies (par l'entreprise des fameuses N.M.P.P.) répond de moins en moins au type de diffusion nécessaire à la revue : les N.M.P.P. sont un instrument adapté aux mises en place massives, et notre chiffre de tirage ne permet qu'un « saupoudrage » de points de vente choisis à peu près au hasard. De plus, l'importante marge que les N.M.P.P. s'attribuent, les conditions de paiement qu'elles imposent, ne peuvent que porter tort aux petites publications. On ne s'en étonnera pas, connaissant les conditions économiques et politiques de l'exercice de l'édition de presse aujourd'hui, sachant que les N.M.P.P., formellement coopérative d'éditeurs, en fait contrôlées par le trust Hachette, ont le monopole de la diffusion des journaux et publications.*

C'est pourquoi nous insistons pour que le plus grand nombre possible de nos lecteurs s'abonnent : choix politique, et pas seulement par rapport aux Cahiers.

La Rédaction.

cahiers CINE
TABLE DE

La TABLE DES MATIERES des numéros 160 à 199 (novembre 1964 à mars 1968) des CAHIERS DU CINEMA est sortie des presses.

Elle comprend 84 pages sous couverture cartonnée, au format de la revue (21 x 27 cm), et comporte les rubriques suivantes : Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes divers - Cinémas nationaux - Textes sur la théorie et l'histoire du cinéma - Technique et économie - Télévision - Livres de cinéma - Revues de cinéma - La critique de cinéma - Festivals - Filmographies et biofilmographies - Index des films.

Elle est en vente dès maintenant au prix de 19,50 francs.

Nos abonnés continuent à bénéficier du prix spécial de 16 francs (joindre la dernière étiquette d'expédition).

(A découper ou à recopier et à nous renvoyer.)

Veuillez me faire parvenir .... exemplaire(s) de la Table des matières n° 160 à 199.

Je vous règle ci-joint au prix de .... francs franco, par ....

Nom .... Prénom ....

Adresse ....

Intervention à Avignon : *"Cinéma et luttes de classes"*

Premier bilan critique

Du 20 au 27 juillet s'est tenu à Avignon un stage organisé par les *Cahiers* sous le titre « Cinéma et luttes de classes », réunissant une soixantaine de participants. Dans la mesure où cette intervention constitue une étape importante dans la transformation de notre pratique de diffusion et de notre conception de la lutte idéologique sur le front culturel, il nous paraît utile d'en faire ici le bilan[1]. Et de revenir brièvement et de façon critique, sur les interventions que nous avons effectuées depuis quelques années, à Avignon et ailleurs.

1. Sur la pratique de diffusion des Cahiers.

« Diffuser » : il est clair que cette pratique ne se limite pas à la mise en circulation de quelques films — fussent-ils ceux que censurent les circuits commerciaux de distribution —, plus ou moins assortis de commentaires ; moins encore s'agit-il de pousser à la consommation cinéphilique[2]. Si ce qu'il y a lieu de diffuser ce ne sont pas des produits filmiques en tant que tels, ce ne sont pas non plus des « connaissances » sur le cinéma. Demande cinéphilique et demande de « connaissances spécialisées » restant les deux demandes qui dominent généralement dans les assemblées de spectateurs auxquels nous avons affaire (notion empirique de « public » qu'il va s'agir de préciser), il est clair aussi que nous avons eu constamment à les affronter et à les décevoir (sans pour autant y parvenir toujours).

Disons que l'objet de cette diffusion, c'est le travail de la revue, *en tant qu'instrument de lutte idéologique sur le front culturel.* Diffuser un travail n'est pas en reproduire sur commande les effets de savoir, en réciter les formules, mais le mettre en jeu. Ce qui n'est pas sans faire apparaître de nouvelles contradictions ; en effet, le lieu et cadre de ces manifestations : ciné-clubs, maisons de la culture, associations culturelles, sont autant d'institutions où sont codifiés un certain rapport à la culture, les rôles respectifs des « animateurs » et des « spectateurs » : lourde charge à déplacer. Aussi le fait que les conditions techniques et la durée des « discussions » n'autorisent guère un projet de travail d'ensemble. Et qu'enfin l'hétérogénéité du « public » — celui de ce type de rencontre se recrute essentiellement dans les rangs de la petite-bourgeoisie intellectuelle (étudiants, enseignants, cadres culturels), couches porteuses dans le désordre de l'éventail complet des idéologies « progressistes » : social-démocratie, révisionnisme, anarchisme, marxisme, etc. —, la disparité en son sein des inscriptions sociales et politiques, des intérêts, des formations, interdisent dans des interventions brèves autre chose

1. Nous publierons dans le prochain numéro les comptes rendus des débats du Verger (du moins ceux de *Soyons Tout* et de *En renvoyant le dieu de la peste,* celui de *Vent d'est* n'ayant — malheureusement — pas été enregistré). Un résumé en sera néanmoins donné.

2. C'est pourtant sur ces positions que la revue organise à Paris les premières « journées des Cahiers », destinées à donner leur chance à des films non distribués. Nous ne faisions en cela que précéder de quelques années une pratique devenue courante de la distribution des films.

qu'une sorte de confrontation ou d'affrontement tous azimuts, relativement peu productif.

C'est en vue de réduire ces conditions contraignantes, i.e. surtout pour tenter d'en finir avec le sempiternel débat de ciné-club, que nous avions décidé, voici à peu près deux ans, de renoncer aux interventions trop brèves (une soirée) et d'organiser des programmes de projections sur plusieurs jours (du vendredi soir au dimanche soir par exemple), groupant des films sur un thème non spécialement cinéphilique (le montage, la vérité, cinéma et idéologie) ou tout simplement les articulant aux récents travaux de la revue *(La Vie est à nous, Othon, Sous le signe du scorpion,* relecture du cinéma hollywoodien, etc.).

Ces réformes, si elles permettaient un approfondissement relatif des questions débattues, n'entamaient guère le cadre culturel de l'institution duquel nous restions dépendants, ne proposant jamais qu'une nouvelle variante des expériences et discours qu'il a pour fonction d'« accueillir », ni tellement le caractère abstrait, autonomisant, empirique et éclectique de ce type de manifestation : une collection d'individus réunis à propos d'une collection de films [3].

Sur ce principe, ont eu lieu un certain nombre de « journées Cahiers », depuis celles consacrées au montage (CdC 210) à Aix-en-Provence en février 1969 : Le Havre (« cinéma et idéologie », « Luis Bunuel »), Aix (« la Vérité »), Montpellier, Rennes, Alger, Porretta-Terme (confrontation de quatre revues, CdC 232 et 233), Toulouse, Clermont-Ferrand (encore une confrontation, mais étalée dans le temps : Cinéthique, Positif, Cinéma 72), Aix-Marseille et, deux ans de suite, Avignon. Promoteurs et organisateurs de ces journées : des cinémathèques (Toulouse, Alger), des festivals (Porretta, Avignon), des maisons de la culture (Le Havre, Aix), des associations et ciné-clubs étudiants (Clermont, Rennes), ou des centres pédagogiques (Aix-Marseille).

Quant aux demandes qui provoquent ces « journées », relativement unifiées dans leur objet (questionner le travail de la revue), y prime tantôt l'aspect théorique, tantôt l'aspect idéologique, les deux d'ailleurs éventuellement confondus dans la mesure où pour nous, pendant un temps, il y a tentation d'assimiler le plan de la théorie et celui de la lutte idéologique, de mener celle-ci trop principalement à travers celle-là. D'une part donc une demande requérant les Cahiers comme représentants « avancés » de la recherche théorique sur le cinéma, à la lumière de la sémiologie, de la psychanalyse et pourquoi pas du marxisme — jouant alors comme garantie supplémentaire de scientificité et/ou de matérialisme. D'autre part, ceux pour qui la lutte idéologique est prioritaire (Clermont, Rennes, Alger) — mais c'est alors sur des bases ambiguës que se passe l'alliance pour cette lutte : critique du « concept bourgeois de représentation », de la conception bourgeoise de l'art et de la culture, mais sans toucher au fait que le révisionnisme n'a pas d'autre conception, reprend et renforce celle de la bourgeoisie.

Pour nous, face à ces demandes, et en dépit des confusions que notre propre travail peut alors faciliter, c'est toujours la lutte idéologique qui commande, dans nos programmes comme dans notre pratique — même si, pendant un temps, nous pensons cette lutte de façon erronée : cf. Intervention I, CdC 234-35. Il s'agissait en effet de lutter à la fois contre les discours réactionnaires et obscurantistes, majoritaires dans la critique cinématographique, et dont nous étions la cible de prédilection, et, en nous appuyant sur la frange la plus avancée des intellectuels « communistes », contre la reprise à peine atténuée de ces discours par les critiques en titre du P. « C. » F. (Cervoni à Avignon p. ex.). Bien entendu, repris par tel ou tel participant, ces discours en tant que stéréotypes ne manquaient pas de faire retour au gré des séances, confortés tout naturellement par ceux aussi bien de la cinéphilie impénitente que de l'humanisme docte et libéral.

3. Nous répondions ainsi à des difficultés qui ne sont que l'effet de contradictions sociales violentes, par des solutions d'ordre technique et quantitatif (plus de films, plus de temps, ou moins de films, plus de temps, etc.).

C'est sur cette pratique que nous faisons retour aujourd'hui, en essayant autant que possible d'éviter l'histoire rétrospective et la reconstruction a posteriori, à partir de nos positions présentes (dont les déterminations objectives ont été exposées dans l'Intervention I). Distinguer comme nous allons le faire trois périodes dans notre pratique (depuis le moment où nous déclarons nous placer sur des positions marxistes-léninistes) ne signifie ni que ces périodes correspondent à la succession simple de moments séparés, ni que les objectifs du travail variaient du tout au tout d'une période à l'autre. Ce dont il a toujours été question, c'est de lutte idéologique, de rapport entre la lutte idéologique et la lutte politique, de rapport cinéma/politique, de travail théorique. Ce qui s'est transformé, c'est : 1° la conception que nous nous faisons de chacun de ces éléments ; 2° la conception de leur articulation et leur hiérarchisation.

— D'abord (Le Havre 69, « Le montage » à Aix) : domination sur notre travail du structuralisme. Sans changer ni transformer ses objets, la critique doit *se* transformer, c'est-à-dire devenir science, travail scientifique (lutte contre le subjectivisme, l'impressionnisme de la critique bourgeoise) ; pratiquement, cela revient à injecter du savoir (linguistique, psychanalyse, structuralismes... marxisme) dans une pratique critique qui ne change pas, qui continue de se régler sur les films de l'« actualité » commerciale, fidèle aux auteurs de l'époque idéaliste de la revue. Par exemple, à Montpellier, nous présentons un Pagnol, quelques Perrault, etc., croyant déjouer le discours réactionnaire de ces films (tout en préservant leur beauté) en les analysant à la lumière de la psychanalyse et du marxisme. On voit à quoi cela revient en fait : à mimer inconsciemment le discours universitaire, cette circulation de savoir mort à propos de n'importe quoi. A cette époque, nous ne marquons que de façon lointaine l'antagonisme bourgeoisie-prolétariat, cette contradiction ne touche pas *directement* le cinéma ; politiquement, nous sommes objectivement des « progressistes » bourgeois, alliés potentiels (avant de l'être réellement) du révisionnisme.

Cette position se transforme rapidement, la lutte idéologique s'intensifie dans le champ de la littérature et du cinéma (c'est l'époque de la polémique avec *Tel Quel* et son alliée *Cinéthique*). La question est posée : avant-garde contre masse du cinéma dominant — et cette fois, les termes du débat sont nettement politisés, même si c'est de façon erronée, fortement marquée de théoricisme. Nous posons que « la seule direction possible pour la critique nous paraît être, s'appuyant sur les recherches théoriques des cinéastes russes des années 20 (Eisenstein en tout premier lieu), de tenter l'élaboration et l'application d'une théorie critique du cinéma, (...) en référence directe à la méthode du matérialisme dialectique ». (CdC 216). Notre interprétation du M.D. est dominée par les thèses althussériennes : mise en avant du couple idéologie/science ; la science est en tant que telle du côté du prolétariat, l'idéologie forme son *autre* trompeur ; la « pratique théorique » tient lieu de pratique politique et tend à devenir le centre de gravité de la lutte idéologique.

Conséquences : la tentative crispée de constituer un discours scientifique sur le cinéma, de promouvoir une « science » de la production signifiante filmique et artistique qui périmerait toutes les approches idéalistes, subjectivistes, mystiques, empiristes, toutes les évidences naïves fondant la « vision » et/ou la « critique » des films. Comme si la seule vertu scientifique de ce discours était à même de, pouvait suffire à démonter et démasquer (à la limite : dédouaner) l'inscription et les effets idéologiques de tout film ou presque : l'effort porte donc dans ce moment sur le *travail de lecture,* l'objet lui-même d'une telle lecture restant à la limite idéologiquement indifférent. Ce travail scientifique — en fait, cette idéologie scientiste dont nous étions les porteurs — ne pouvait, de par la répartition politique des deux termes du couple science/idéologie, que s'inscrire du côté du prolétariat. Garantie qui

en fait, à ce moment même, ne nous satisfaisait pas entièrement. Bien que de façon limitée et brouillonne, nous en remettions en question le principe : nous n'avons jamais pensé bien entendu, qu'il se passait quelque chose d'« essentiel » dans le champ de la « critique » de cinéma[4] (où, malgré nos dénégations, s'inscrivait bel et bien notre travail), ni qu'une « science » comme celle, prétendue, du texte ou de l'écriture — filmique ou autre — allait se substituer au matérialisme historique. Reste que le primat accordé à l'opération de lecture en tant que telle constituait à peu près n'importe quel produit en objet scientifique, d'où l'éclectisme des premiers programmes.

— Une seconde période peut être désignée comme celle de la promotion du « cinéma matérialiste » (Avignon 70 et 71, Le Havre 70 sur « cinéma et idéologie », Alger). L'accent est mis sur la pratique d'avant-garde (formelle), la textualité, les pratiques signifiantes. Le critère du « matérialisme » éliminait certes de notre champ une grande part de la production filmique ; mais, intervenant seul, il permettait tout de même de prendre en compte les expériences formelles des avant-gardes (nous présentions : *Othon, Sous le signe du Scorpion, La Cérémonie,* ...) en dispensant de leur poser les questions de leur inscription politique — leur « matérialisme » les garantissant *ipso facto* de ce côté-là — et de leur utilisation de classe. Alors que c'est bien à partir du *point de vue* inscrit dans ces films que le travail des contradictions spécifiques à la pratique exercée peut être rangé *politiquement* dans tel ou tel camp.

— Commune aux deux premières périodes se déroule, dans les textes de la revue comme lors des débats, ce que nous avons défini comme la *relecture* des films « classiques », et particulièrement des films hollywoodiens. Ce déroulement s'opère selon une double tactique : 1° *mettre au jour* les présupposés politico-idéologiques à l'œuvre dans ces films pour contrecarrer l'opération de « naturalisation » de leurs énoncés ; démasquer les intérêts de classe qu'ils défendent, par une typologie et une systématisation de leurs modes de fonctionnement, de leurs processus narratifs, de leurs effets d'écriture. Cela pour les films les plus lisibles (par exemple, *Honeymoon,* de Mc Carey, à Avignon en 1970). 2° A l'égard des points et moments forts de ces productions — et sous l'influence du travail de Macherey — construire la théorie des *décalages* internes à l'œuvre, des *excès* par rapport à elle-même. Décalages et excès (« travail d'écriture ») grâce auxquels ces productions opéraient en quelque sorte par elles-mêmes la critique — ou du moins la désignation et la mise à distance — des idéologies qu'elles charriaient. Produit de *contradictions* historiques objectives, le film en exposait un *reflet* (et non un simple redoublement) lui-même complexe, contradictoire, le travail formel opérant en quelque sorte lui-même la « mythologie » de ses propres mythes —, qu'une lecture active dès lors n'avait plus qu'à remarquer (cf. entre autres les textes sur *Young Mr Lincoln,* CdC 223, et *Morocco,* CdC 225). N'étant plus saisi comme totalité homogène, mais comme lieu contradictoire, travaillé d'inégalités, de distorsions actives, le film était à lui-même sa propre critique (ce dont nous nous satisfaisions, sans interroger, là encore, le lieu de provenance et le mode de fonctionnement de cette critique, dans la croyance que le texte, fonctionnant comme machine d'affrontements d'idéologèmes, échappait en tant que machine à une idéologie — laquelle déterminait *également* la critique et la mise à distance des énoncés idéologiques qu'elle inscrivait). Il suffisait dès lors que les idéologies, de pleines qu'elles étaient, se mettent à « sonner creux », d'illimitées qu'elles se pensaient, se mettent à « montrer leurs limites », pour qu'elles soient démystifiées, détruites, parce que visibles au grand jour.

L'erreur dans cette période (sans minimiser les effets productifs que pouvaient avoir ces « relectures » — entre autres, la production des modèles sur lesquels fonctionne encore la grande majorité des films bourgeois contemporains) consistait à penser la contradiction et la lutte idéologique en termes

4. Nous faisons ici référence à ce qu'affirmait à notre propos le numéro 9/10 de *Cinéthique.* Dans la même parution, il est écrit que nos positions théoriques erronées manifestaient l'impossibilité où nous étions de procéder à une véritable analyse politique : état et évolution des contradictions de classe en France, inscription éditoriale des *Cahiers* etc. C'est là une vue erronée : nos positions procédaient bien d'une analyse et d'une évaluation, mais c'était celles — en dépit de toutes les divergences déjà signalées (*Cahiers* 234/35) — du révisionnisme. D'où : théoricisme, valorisation abstraite de la notion de travail et d'avant-garde comme intrinsèquement révolutionnaires, conception fétichiste de la lutte idéologique, compartimentage et conception séparatiste des niveaux de lutte, insistance sur les pouvoirs critiques d'écriture hâtivement reversés au compte de la révolution etc. En un mot : fixation telle sur le champ artistique comme « petite roue » et « petite vis » qu'il finissait par ne plus entretenir que de lointains rapports avec le « mécanisme révolutionnaire ».

d'oppositions non pertinentes : latent/manifeste, visible/non visible, plein/vide... Ce qui impliquait la croyance idéaliste en « la force intrinsèque de l'idée vraie ». A partir du moment où une lecture vraie, une exposition en toute lumière des soubassements idéologiques d'un film étaient effectuées, la nocivité de ces films (et des idéologies qui s'y trouvaient prises en charge) était tenue pour démontrée et neutralisée. Comme si l'idéologie bourgeoise et les produits artistiques qu'elle commande allaient s'écrouler (tel le vampire) dès qu'exposés à la lumière du jour. La lutte idéologique était donc pensée en termes de « critique », sans voir qu'une « critique » non portée par une alternative aux productions bourgeoises, qu'une destruction sans construction, n'était pas une véritable destruction. Sans voir qu'une lecture sans affrontement, une analyse en termes de savoir « nouveau », « autre » se garantissait de cette nouveauté et de cette altérité comme d'une force révolutionnaire. Là encore, il ne s'agit pas d'annuler toute portée possible à ce travail, l'erreur n'étant pas de le mener, ni de continuer à le mener, mais de le privilégier et de le théoriser comme travail révolutionnaire et non comme *moment* critique à dépasser nécessairement[5].

— La prise en considération du fait que la politique commande aussi dans toute production et tout travail culturels, transforme le travail de la revue (Porretta, Toulouse, Clermont, Aix-Marseille 72, Avignon 72). Les contradictions ne sont plus masquées ni déplacées, le caractère erroné des moments précédents apparaît plus clairement, en ceci qu'ils permettaient une certaine conjonction de points de vue avec l'avant-garde intellectuelle révisionniste : pourvu qu'on parle de science et/ou de texte ; d'Hollywood et/ou de Straub — et non de lutte des classes —, rien ne faisait obstacle aux fameux « dialogues » et autres « vastes confrontations d'idées » appelés par les motions culturelles révisionnistes. En revanche, à Clermont-Ferrand par exemple, dès lors que nous refusons de cantonner le débat sur le Groupe Dziga-Vertov et *Vent d'Est* aux questions néo-académiques de la structure, de la forme, etc., pour le porter sur son plan véritable, celui de l'utilisation politique d'un film politique, « dialogues » comme « échanges francs et ouverts » font place à ce qu'ils recouvraient : que la politique commande aux autres champs pour les révisionnistes aussi, et que c'est bien parce que le discours politique du film leur est intolérable, parce qu'ils ne veulent pas en entendre parler, qu'ils en attaquent les principes d'écriture, feignant hypocritement de s'en tenir à une lecture critique des « formes »...

Mais cette transformation de notre pratique de diffusion fait apparaître de nouvelles contradictions au plan organisationnel. Il devient de moins en moins possible de s'accommoder d'un programme de projections établi en fonction des disponibilités, donc toujours encore éclectique ; ni de continuer d'intervenir de façon empirique, sans enquête sur les contradictions spécifiques des lieux d'intervention; ni de ressasser d'un débat sur l'autre les mêmes points, dans un piétinement improductif face au retour des mêmes objections.

Trois points ressortent donc de ce bilan que nous effectuons au moment d'organiser notre dernière intervention à Avignon : 1° nécessité d'un programme de films sur des bases politiques claires ; 2° nécessité d'un travail effectif, systématique et, donc, d'une certaine durée ; 3° nécessité, pour s'opposer au cadre culturel contraignant des lieux de notre intervention, de ne pas limiter ce travail à la durée ni au cadre mêmes de cette intervention.

2. *Les Cahiers à Avignon.*

La différence fondamentale d'Avignon par rapport aux lieux où nous pratiquons généralement nos interventions est bien entendu qu'il s'agit d'une foire culturelle de dimension nationale, voire internationale, où le cinéma n'est pas principal (il reste marginal, même s'il prend, grâce au succès qu'il rencontre,

5. Même si cette problématique paraît aujourd'hui dépassée — mais l'est-elle vraiment *pour tout le monde ?* —, il faut rappeler qu'en dépit de nos précipitations scientistes, symptomatiques d'une position politique révisionniste, nous ne sommes jamais tombés dans l'aberration consistant à promouvoir la pratique cinématographique (ou tout autre pratique artistique) au rang de pratique scientifique, quand ce n'était pas, plus confusément encore, à celui de quelque chose de *ni* tout à fait idéologique, *ni* tout à fait scientifique (position à l'époque des plus répandues). D'où le désaccord que nous marquions, dans le numéro 217, avec l'emploi analogique par *Cinéthique*, de la notion de coupure épistémologique. Dans le numéro 9/10, les rédacteurs de cette revue, retraçant les moments de leur évolution, admettent le mal-fondé de leur position sur ce point, mais dénient toute portée à notre intervention d'alors, sous prétexte que nous n'avions pas remis en question la notion de coupure épistémologique *en général*, mais seulement son exportation illégitime dans le champ du cinéma. L'objection ne tient pas : d'abord parce qu'à l'inverse de ses effets dans le champ des pratiques artistiques, (où elle n'a fait que stériliser le débat en vaines polémiques), cette notion a eu une portée polémique positive dans la lutte contre des théories idéalistes d'une histoire linéaire et continue des sciences, fonctionnant comme *indice* de difficultés épistémologiques réelles, en sorte que l'irruption dans la problématique où elle intervenait du terme jusque-là absent — *la politique* — a entraîné sa transformation-refonte, et non son invalidation pure et simple. Ensuite parce que les critiques que nous adressions à *Cinéthique* ne portaient pas tellement sur la pertinence ou non de l'emploi de la notion de coupure en elle-même (nous ne parlions pas en épistémologues, *depuis* l'histoire des sciences, *vers* les pratiques artistiques), mais sur *l'opération* — lourde d'implications politiques et idéologiques — qu'elle permettait : soustraire purement et simplement la pratique du cinéma au champ des pratiques idéologiques (avec lesquelles elle ne se confond bien sûr pas, mais s'articule différentiellement), opération que notre révisionnisme de naguère ne nous empêchait nullement d'estimer — à juste titre — dangereuse.

de plus en plus d'importance). D'où, aspect positif : public très nombreux, très divers, permettant un travail peut-être plus aléatoire, mais plus ample, que dans les maisons de culture de province. Aspect négatif : le risque de ne constituer qu'une petite pierre d'un édifice d'idéologie culturelle massivement dominé par la bourgeoisie et le révisionnisme, administré conjointement par ces deux forces politiques. On sait que le festival est un cheval de bataille idéologique du P. « C. » F., qui en fait la préfiguration de la politique culturelle libérale et éclectique de la démocratie avancée, voir les numéros spéciaux, et articles spécialisés, consacrés à cette manifestation par la revue de prestige et de culture du parti, la Nouvelle Critique (et voir plus loin).

Nous sommes régulièrement invités, depuis 1970, par Jacques Robert, à présenter des films et à en débattre. Les deux années précédentes, la formule ne différait guère du système en vigueur dans les maisons de la culture et les ciné-clubs, le verger d'Urbain V, où avaient lieu les débats après les projections, constituant la différence la plus notable. Nous-mêmes ne comptions marquer notre différence idéologique à l'éclectisme ambiant que par le contenu de notre discours (et si à l'époque nous présentions avec le concours de Gorin *Luttes en Italie,* à côté du *Signe du Scorpion,* de *La Cérémonie,* de *La Nouvelle Babylone,* etc., et si cette présentation nous valut d'être taxés de gauchisme par Cervoni dans *France Nouvelle,* nous ne pensions cependant pas encore notre contradiction au révisionnisme comme antagoniste, nous n'analysions pas encore le P. « C. » F. comme un parti bourgeois). Sans qu'il soit question pour nous de mettre en cause explicitement le festival lui-même, la pratique que nous adoptions à cette époque était placée sous le signe de la petite différence interne, nous étions le ver dans le fruit idéologique, appelés à agrandir tranquillement notre trou.

De son côté, Jacques Robert nous avait proposé une autre formule de travail, beaucoup plus intéressante que les précédentes : une sorte de stage, à participation d'une cinquantaine d'intéressés, se déroulant sur huit jours dans un lycée de la ville, où l'on pourrait pratiquer en permanence des projections de films de 16 mm. La régularité de la participation serait garantie par le fait que le stage devait être payant (100 F)[6]. C'était à notre sens l'un des aspects négatifs de la proposition, l'autre et le principal étant le cloisonnement de notre intervention, le côté ghetto, la mise à l'écart du festival, entraînant le cautionnement automatique de l'idéologie qui y domine, et renforçant le libéralisme régnant. L'aspect positif était la possibilité de travailler plus sérieusement et systématiquement que ne l'auraient permis les discussions informelles de type classique, et surtout de prendre contact de façon plus étroite, plus militante, avec les participants.

Nous fîmes donc à Jacques Robert une contre-proposition : nous acceptions le principe du stage, à condition de pouvoir projeter certains films (tactiquement choisis) publiquement, dans le grand cinéma où se déroulaient les « Rencontres Cinématographiques » et d'en débattre au verger d'Urbain V. Nous pouvions ainsi travailler sur deux fronts, et dans une certaine mesure faire jouer notre antagonisme aux forces politiques dominant le festival, en nous gardant de l'erreur qui aurait consisté à nous constituer en « contre-festival », c'est-à-dire à radicaliser cette « différence interne » si confortable pour nous les deux années précédentes (on sait que presque toutes les manifestations officielles ont maintenant leur petit envers contestataire et brouillon, plus ou moins hypocritement intégré et commercial : de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes au récent et dérisoire contre-festival de Venise)[7]. Enfin, il fallait, pour éviter une participation éclectique et faiblement politique, un titre et un thème de travail aussi dépourvus d'ambiguïté que possible ; nous choisîmes au plus court : « Cinéma et luttes de classes ». Malheureusement, une erreur de transmission, ou une transmission tardive, fit que les premières brochures distribuées comportaient un tout autre titre, évidemment pas de

6. Paiement qui assurait par ailleurs le financement du stage, que le festival ne prenait pas complètement en charge.

7. Le festival d'Avignon, plus précisément, excelle à programmer et intégrer son « dehors » contestataire. Une partie de l'article de Gissellbrecht « Avignon après Vilar » (*Nouvelle Critique* n° 54) consiste à démontrer savamment que d'année en année, l' « off » devient « in » et l' « in » « off », en sorte que l'un dans l'autre il n'y a plus grande différence : tout ça, c'est bien Avignon. Double avantage : 1° fixer les productions idéologiquement « douteuses » dans les marges : 2° renforcer l'idée du libéralisme et du démocratisme du festival et, partant, de son principal exploitant idéologique : le P« C »F.

notre cru, et qui pouvait susciter, précisément, les pires malentendus : « Une certaine conception de la critique ». Nous commencions donc ce travail par une erreur, doublée d'une autre : l'absence de texte-programme ou de déclaration d'intentions qui nous auraient permis de partir sur des données moins empiriques...

3. *Premier bilan du stage.*

Dans ces conditions, une certaine hétérogénéité des participants était à craindre. Mais à l'exception près de quelques égarés aux motivations semble-t-il purement cinéphiliques, et qui, attirés par le faux titre du stage, le quittèrent rapidement, la quasi-totalité des participants, soit une soixantaine de personnes, s'avéra informée de nos positions théoriques et politiques, et en majorité proche d'elles. Comme dans la plupart des cas, le public est composé ici d'intellectuels petit-bourgeois : étudiants, professeurs, maîtres auxiliaires, instituteurs, animateurs de maisons de la culture, etc. Quant aux déterminations politiques et idéologiques :

— une grande majorité se réclamant du marxisme, du léninisme, de la pensée mao tsétoung ; parmi eux, une forte proportion de militants, soit isolés soit en groupe, mais (à une exception près : un militant de la « Cause du Peuple ») appartenant exclusivement à des groupes locaux et autonomes ;

— une petite minorité de membres ou de sympathisants du P.« C »F., intéressés, au plan de la « théorie » pure, par une travail d'avant-garde dans le champ des pratiques artistiques, et comptant bien qu'il serait possible de s'y entendre, quitte à escamoter un antagonisme politique qu'ils n'assumeront que contraints et forcés ;

— quelques transfuges de l'U.E.« C », se situant sur des positions idéologiques très voisines de celles du « Mouvement de Juin 71 »[8] ;

— enfin, un « centre », peu nombreux, et comprenant entre autres deux ou trois membres du P.« C »F. « flottants ».

Au niveau idéologique, la contradiction principale traversant le stage opposait donc la majorité marxiste-léniniste à la minorité de révisionnistes avérés ; elle apparut dès le premier jour, et dans toutes ses déterminations. L'équivoque suscitée par l'absence de travail préalable nous amena en effet à faire de la première séance une déclaration de principe sur la nature et les bases idéologiques et politiques du travail que nous comptions proposer. Une fois posée, donc, la question de la tâche prioritaire dans le stage, deux positions s'affrontèrent : l'une soutenant que l'aspect principal de notre travail devait être de « forger des outils théoriques », quitte à ce que chacun les réinvestisse, plus tard et pour son propre compte, dans sa propre pratique ; l'autre mettant l'accent sur la situation concrète du stage à l'intérieur du festival d'Avignon, et sur la nécessité d'intervenir dans ce festival, et d'y intervenir politiquement.

C'est évidemment sur la première position que se rangèrent tous les éléments révisionnistes du stage, dont la tactique fut constante : évacuer toute incidence politique possible du travail entrepris, noyer la politique sous la théorie, quand ce n'était pas sous une « demande de travail » fébrile, cristallisant sur des points de détail organisationnels (opposant, par exemple, dans cette première discussion, la notion de *travail en petits groupes* à celle d'*intervention dans le festival)*[9]. En dehors de cette attitude, d'ailleurs conséquente étant donné la nature des interventions, du révisionnisme « officiel », la ligne privilégiant l'intervention politique (antirévisionniste) — sans négliger le travail théorique — fut adoptée par une très large majorité, sans que pour autant l'antagonisme entre les deux lignes disparaisse ; une déviation droitière — sur le versant formaliste et théoriciste — tendant par ailleurs en permanence à se faire jour dans les travaux du stage (cf. infra).

L'outil de travail principal du stage était constitué, comme dans toute notre

8. *Mouvement de juin 1971* : mouvement fondé par des rédacteurs de *Tel Quel* au moment de la rupture de cette revue avec le P.« C »F., dont les positions (inspirées par la pensée mao-tsétoung, et s'en prenant principalement au « dogmatico-révisionnisme », et dénonçant « l'hégémonie idéologique bourgeoisie-révisionnisme ») ont été manifestées dans *Tel Quel* n° 47 et suivants, ainsi que dans un bulletin mensuel, « *Tel Quel - Mouvement de juin 71 - Informations* », qui a publié à ce jour 2-3 numéros.

9. Attitude parfaitement typique du comportement révisionniste en général face au savoir : cf. le « on est là pour travailler » opposé, dans les lycées et l'université, à toute action jugée un peu trop « dure », ou pas assez respectueuse de la hiérarchie des compétences. Attitude accompagnée, dans le cas particulier d'Avignon, de grandes exigences théoriques dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles s'avèrent peu étayées, et d'une soif de savoir purement érudit, coupé de toute utilité pratique et de tout réinvestissement.

pratique antérieure, par un certain nombre de films, choisis par nous moins pour leur valeur d'inédits (encore que la plupart aient relativement peu circulé), que pour leur ligne politique qui nous paraissait recouper suffisamment la nôtre pour fournir une base de discussions concrète.

Nous disposions donc à Avignon de copies de :

— 3 films du « Groupe Dziga Vertov » (*Vent d'Est, Pravda, Luttes en Italie*). (Cf. CduC 238/39 et 240).

— 3 films chinois : *Le Détachement féminin rouge*, filmage d'un « ballet révolutionnaire à thème contemporain » et deux « documentaires » : *Le canal « Drapeau rouge »* et *En chassant le dieu de la peste ;*

— enfin, un film réalisé par un collectif d'étudiants, d'enseignants et de travailleurs de Vincennes : *Soyons tout* (film de fiction, sur une grève dure dans une usine-poison, cf. prochain numéro).

Après la première projection (*Vent d'Est*), il parut nécessaire de fractionner l'assistance en plusieurs groupes de travail, chacun se voyant assigner un thème plus particulier, les axes de travail étant bien entendu appelés à se recouper.

Au total, six groupes de travail furent constitués. Parmi eux, trois n'eurent qu'une durée limitée :

— l'un en raison même de son objet : la rédaction, sous forme de tract, d'un texte de critique de la politique notamment culturelle du P.« C. »F., à partir de l'article consacré par la *Nouvelle Critique* au festival d'Avignon (p. 17) ;

— un petit groupe s'était proposé d'étudier en détail une séquence de *Vent d'Est* (la dernière partie du film, depuis la séquence « de l'autogestion » jusqu'à la fin), avec comme horizon théorique le problème du *référent* (c'est-à-dire du dehors politique du film et de la « voix révolutionnaire ») ; mais, faute d'une direction précise, ce travail resta formel, deux séances de discussions ultra-libérales n'aboutirent, logiquement, qu'à la juxtaposition de descriptions subjectives de la séquence en question ;

— enfin, une séance eut lieu sur le thème « la sexualité dans les films du G.D.V. »[10], séance qui aboutit semble-t-il à une impasse, sans qu'un bilan en soit réellement tiré.

10. Il s'agissait précisément de l'inscription de la sexualité dans *Luttes en Italie*, et accessoirement de quelques passages du commentaire de *Pravda*.

Des trois autres groupes, le premier avait pour thème la question : « production de connaissances dans un film ? » à partir de *Luttes en Italie* : groupe dont le travail se trouva *déplacé*, en raison de la présence de la plupart des éléments révisionnistes du stage. A cette présence, plusieurs raisons objectives :

— le refus, déjà mentionné, pour des raisons tactiques et politiques évidentes, et de plus en plus explicites, de participer à des actions extérieures au stage, refus s'accompagnant d'une fétichisation du « travail de petit groupe », dans l'ordre de la science, ou du savoir : attitude visant à ancrer le stage dans son statut de « marge » inopérante et peu gênante du festival officiel, et dans son rôle de vaccine théorique ;

— le choix de ce groupe par opposition aux deux autres traduit le choix du sujet à la fois le plus « noble » (le plus évidemment théorique) et le moins brûlant, en tant qu'il pouvait apparaître comme relativement autonome et susceptible d'être traité en mettant entre parenthèses tout antagonisme politique ;

— enfin, sous couvert d'un travail formel, leur attitude visait en fait à une violente critique de la ligne politique même de *Luttes en Italie*.

Après avoir, dans un premier temps, réussi à imposer au groupe un débat académique autour des notions de « connaissance », de « production de connaissances » et de propositions aussi abstraites que « *un film* ne produit pas de connaissances », et bloqué la discussion par une critique de droite de défauts réels du film (notamment à propos des plans de « rapports de production »), le groupuscule révisionniste dut finalement accepter une discussion politique sur le fond, encore que perpétuellement déplacée (sur l'idéologie,

le « programme commun de gouvernement », etc.) — et qui aboutit finalement à leur départ du stage. Le bilan de ce groupe permit donc de mettre en lumière un certain nombre de procédés typiquement révisionnistes, et fit beaucoup pour la consolidation idéologique et politique du stage : il permit de « gagner le centre », et en particulier de faire basculer quelques ex-militants révisionnistes encore attachés au P.« C »F.

Le second des trois groupes avait pour champ de travail la question de l'utilitarisme de classe. Le bilan de ce groupe, où se retrouvèrent en majorité des militants marxistes-léninistes, se présente sous la forme d'un certain nombre de questions :
— Le groupe rappelle d'abord que tout film sert une classe déterminée, et que, si les films bourgeois cherchent à masquer cette utilité de classe, les films qui se placent du point de vue du prolétariat doivent l'affirmer et la désigner (ce qui est le cas, à des titres et des degrés divers, des films projetés durant le stage).
— Du point de vue de l'utilité des films, le groupe rappelle qu'un problème essentiel est celui du rapport du contenu des films à leur forme, puisqu'il est clair, par exemple, qu'un contenu au moins partiellement juste peut devenir inutile si la forme qui lui est donnée n'est pas correcte. Les problèmes soulevés, et habituels, sont alors les suivants : 1° l'utilisation critique possible ou non du système formel dominant ; 2° la possibilité conjoncturelle d'utiliser, à des fins militantes, des films progressistes bourgeois. Problèmes qui ne sauraient avoir de sens, et a fortiori être résolus, que si l'on précise la cible que s'assignent, dans chaque cas, les activités militantes.
— Revenant sur la distinction produite [11] par les camarades chinois, entre films de popularisation, et films destinés à élever le niveau de connaissances (politiques et culturelles), le groupe pose la question de l'articulation de ces deux objectifs, l'un ou l'autre pouvant être l'aspect principal d'un film, mais ne devant pas être exclusif de l'autre — le niveau des masses n'étant estimé « bas » par la bourgeoisie et le révisionnisme qu'au regard de critères culturels (produits par la bourgeoisie), alors que c'est en termes de niveau de conscience de classe qu'il se détermine principalement. Des textes plus détaillés seront publiés ultérieurement sur ces trois points.

Dans le troisième groupe, qui travaillait sur le thème « Pratique formelle et pratique politique », à partir de *Vent d'Est*, une tendance formaliste se dégagea, empêchant de poser complètement le problème de l'articulation dialectique de la pratique formelle et de la pratique politique. Il n'est pas question ici d'énumérer les points soulevés, le travail qui a été produit à cette occasion sera réinvesti dans un texte ultérieur sur le Groupe Dziga Vertov. Notons seulement le caractère fragmentaire de ce travail, qui passa de la question du référent (notant, de façon détaillée, les divers « niveaux de référent » du film : soit la scène mondiale de la lutte des classes, le western comme forme idéologique, la pratique du tournage, enfin la théorie marxiste-léniniste comme référent « flottant ») au problème du reflet, de la voix-off, du processus de production...

Par ailleurs, pour les raisons déjà signalées, une place importante fut accordée à la préparation des différentes interventions extérieures : présentations publiques et débats au verger, rédaction et diffusion d'un tract anti-révisionniste, enfin participation offensive au débat « Créer et les moyens de créer », organisé par l'UNEF sous les auspices de France-Culture.

Nous avions déjà prévu la projection publique, dans un cinéma de la ville, de trois des films de notre programme *(Vent d'Est, Soyons tout* et *En chassant le dieu de la peste)*, projection entraînant, conformément aux principes des « Rencontres cinématographiques », un débat au « verger » le lendemain. De plus, il était évident pour nous que ces débats ne seraient pas, comme cela

11. « Le peuple demande d'abord que les œuvres soient populaires, puis que leur niveau s'élève aussitôt, qu'il s'élève de mois en mois et d'année en année. De même que populariser signifie rendre accessible pour le peuple, élever le niveau signifie ici l'élever pour le peuple. C'est une élévation de niveau qui ne part pas du vide et ne s'enferme pas entre quatre murs, c'est une élévation de niveau fondée sur la popularisation. Elle est déterminée par la popularisation en même temps qu'elle la guide. » (Mao Tsé-Toung, *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan.*)

avait été le cas les années précédentes, réduits à un dialogue entre les *Cahiers* et le public, mais se feraient avec la participation de l'ensemble du stage, ce qui impliquait, à l'intérieur du stage, une préparation spécifique puis, après chaque débat, une critique-autocritique de son déroulement.

Il s'agissait essentiellement, lors de cette préparation, de produire une analyse et d'amorcer une critique *de gauche* des films présentés, que, bien évidemment, nous ne pouvions soutenir sans réserve, mais à propos desquels il ne s'agissait pas pour autant d'accepter des critiques *de droite*, qui ne manquèrent évidemment pas.

Mais ces interventions elles-mêmes restaient inscrites dans le cadre du festival ; d'autres formes étaient donc nécessaires. Eliminant les pitreries du genre « contre-festival », il nous parut important, étant donné le soutien ouvertement apporté par les instances culturelles du P.« C. »F. au festival — promu en particulier, dans un article d'André Gisselbrecht paru dans la *Nouvelle Critique* de juin, au rang de modèle réduit d'une politique culturelle digne de la « démocratie avancée » — et l'implantation massive des révisionnistes dans le festival (se concrétisant entre autres par la diffusion militante et le placardage intense effectués par la *Nouvelle Critique*), de faire une intervention mettant en cause à la fois la philosophie du festival, et le soutien qui lui était apporté par le révisionnisme. Après discussion, il fut décidé de donner à cette intervention la forme d'un tract critiquant, à partir de l'article de Gisselbrecht déjà cité, la politique révisionniste. On en trouvera en annexe le texte. Il fut diffusé aux débats du « verger », et à la sortie des principaux spectacles « engagés » du festival (ceux de Benedetto et Sobel principalement).

Ce premier bilan est bien entendu incomplet et provisoire : dès le prochain numéro, nous publierons les comptes rendus des débats au Verger et de notre intervention à celui de l'Unef.

D'ores et déjà, il est possible de marquer sommairement les aspects négatifs et positifs des activités du stage. Au compte des premiers : manque de préparation et de liaison préalable avec les éléments les plus avancés, défaut (explicable en partie par des questions de temps et de nombre) d'enquête auprès du public extérieur au stage sur le tract et les problèmes qu'il aborde, le déroulement des débats. Parmi les seconds : travail prolongé tentant de se démarquer constamment des positions bourgeoises et révisionnistes à tous les niveaux, pratique régulière de préparation et de critique-autocritique des interventions, diffusion-vente (en liaison avec les A.A.F.C.[12]) de brochures chinoises sur l'art, la philosophie, etc., et surtout prise de contact avec des militants susceptible de se prolonger et de donner lieu à d'autres interventions mieux organisées. Aussi demandons-nous à tous les camarades, isolés ou groupés, de nous faire parvenir au plus vite leur propre bilan, ou, à défaut, les critiques, suggestions et observations que celui-ci leur paraît appeler.

12. Association des Amitiés Franco-Chinoise, 32, rue Maurice-Ripoche, Paris-14e.

Annexe

Avignon : la politique culturelle du P « C » F

« Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, « une petite roue et une petite vis » du mécanisme général de la révolution. »

Mao Tsetoung

La « Nouvelle Critique », instrument du P « C » F dans sa stratégie de ralliement électoraliste des intellectuels petits-bourgeois démocrates, publie dans son n° 54 (juin 72), un article d'André Gisselbrecht intitulé « Avignon après Vilar ».

Dans ce texte non-marxiste, marqué par un idéalisme et un libéralisme effrénés, est revendiquée une conception éclectique de la culture, reprise telle quelle à la bourgoisie. La culture y est pensée comme « fête des esprits », au-dessus de la réalité de la lutte des classes en France, le Festival d'Avignon « poursuivant le travail de Vilar dans la joie sérieuse des réflexions vacancières ».

Qu'est-ce que le révisionnisme en philosophie ?

C'est par exemple de dire : *« On se demande toujours si un instrument prestigieux survivra à celui qui l'a créé : il en va presque à cet égard, des « institutions culturelles » comme des régimes ou des Etats, des « intendants » ou « patrons » de la culture comme des dirigeants révolutionnaires ou des chefs « charismatiques. »*

C'est-à-dire, en reconduisant la conception métaphysique de la création, revenir à la théorie des grands hommes qui font l'histoire, donc s'opposer à la conception matérialiste historique de la lutte des classes et de l'action des masses révolutionnaires comme moteurs de l'histoire.

Cela signifie qu'un représentant officiel de la ligne culturelle du P « C » F se place philosophiquement sur les positions de l'idéalisme subjectif bourgeois.

Qu'est-ce que l'idéologie révisionniste ?

C'est par exemple de dire : *« Mais que préférer : le jacobinisme profond et intransigeant du* vrai *républicain ou le révolutionnarisme sectaire et volontiers intolérant ? Libre à certains de préférer Jules Vallès... » (à Victor Hugo.)*

C'est-à-dire censurer la voie marxiste-léniniste, en opposant 1789 à 1871, la révolution bourgeoise à la première tentative de dictature du prolétariat : la Commune de Paris ; en opposant Hugo (« le silence autour des Assembées, c'est bientôt le silence dans les Assemblées »), la sagesse parlementariste, à Vallès, l'engagement militant et la liaison aux masses.

Cela signifie que la ligne culturelle du P « C » F s'est rangée irréversiblement aux côtés de l'idéologie bourgeoise. Cette censure de l'idéologie prolétarienne, de la dictature du prolétariat, conduit à prôner le jacobinisme : une idéologie qui a pu être celle de forces sociales révolutionnaires *en leur temps,* mais idéaliste et petite-bourgeoise, et qui, même poussée à bout, ne saurait en aucun cas mener à la démocratie prolétarienne.

Qu'est-ce que le révisionnisme dans la culture ?

C'est par exemple de reprendre à son compte cette citation de Vilar : « *Avignon, ce n'est pas le désordre, c'est une certaine ordonnance des spectacles, du bien-être, de la réflexion, de la détente, de la reprise des forces pour les luttes de la rentrée ou... de demain.* »

C'est-à-dire définir la culture comme pause entre deux luttes, la rejeter comme lieu de luttes spécifiques, n'en faire qu'un « château dans les nuages » au-dessus de la lutte des classes. C'est reconduire en dernière analyse la division capitaliste travail/détente. Cela organise ainsi la domination de l'idéologie culturelle individualiste petite-bourgeoise sur la classe ouvrière pour en dévoyer les luttes.

C'est encore d'écrire : « *Les responsables du Festival se refusent toujours, avec raison, à le « politiser » étroitement, ce serait, écrivait Vilar dans ses notes posthumes, « une sottise ou un crime intellectuel ».*

C'est-à-dire nier la dictature effective de la bourgeoisie sur les productions artistiques et culturelles, donc nier que le prolétariat devra *aussi* prendre le pouvoir dans la superstructure idéologique. Citons encore : « *La programmation au jour le jour qu'avait faite Vilar avant de mourir représentait de la sorte un échantillonnage complet, dans l'espace et le temps en réduction d'Avignon, de ce que serait une politique globale de la création et de la diffusion culturelles.* »

Cela signifie que le P « C » F ne fait rien d'autre que de proposer l'art bourgeois comme modèle aux « masses ». Pourquoi « lutte »-t-il, sinon pour l'accès de la petite-bourgeoisie et de la frange privilégiée de la classe ouvrière (aristocratie ouvrière) à la culture bourgeoise, et non pour sa critique et sa transformation révolutionnaire sur une ligne de masse prolétarienne ?

Les derniers chiens de garde de la culture bourgeoise sont-ils des communistes honteux, comme nous le laisse entendre la « Nouvelle Critique » ? Sous les oripeaux de l'idéologie religieuse : « *le testament de Vilar géré avec piété par son « évêque » avignonnais Paul Puaux* », et les oripeaux de l'honnête homme idéalisé par « Le Figaro » : « *On a pu constater que ses options politiques précises (celles de Puaux) n'oblitèrent nullement sa droiture ni sa largeur d'esprit* », elle dissimule ce qui s'avère être un CAMARADE, chargé par le conseil municipal d'Avignon de « continuer l'œuvre de Vilar », « *sans esprit partisan* ».

Où en est le P « C » F ?

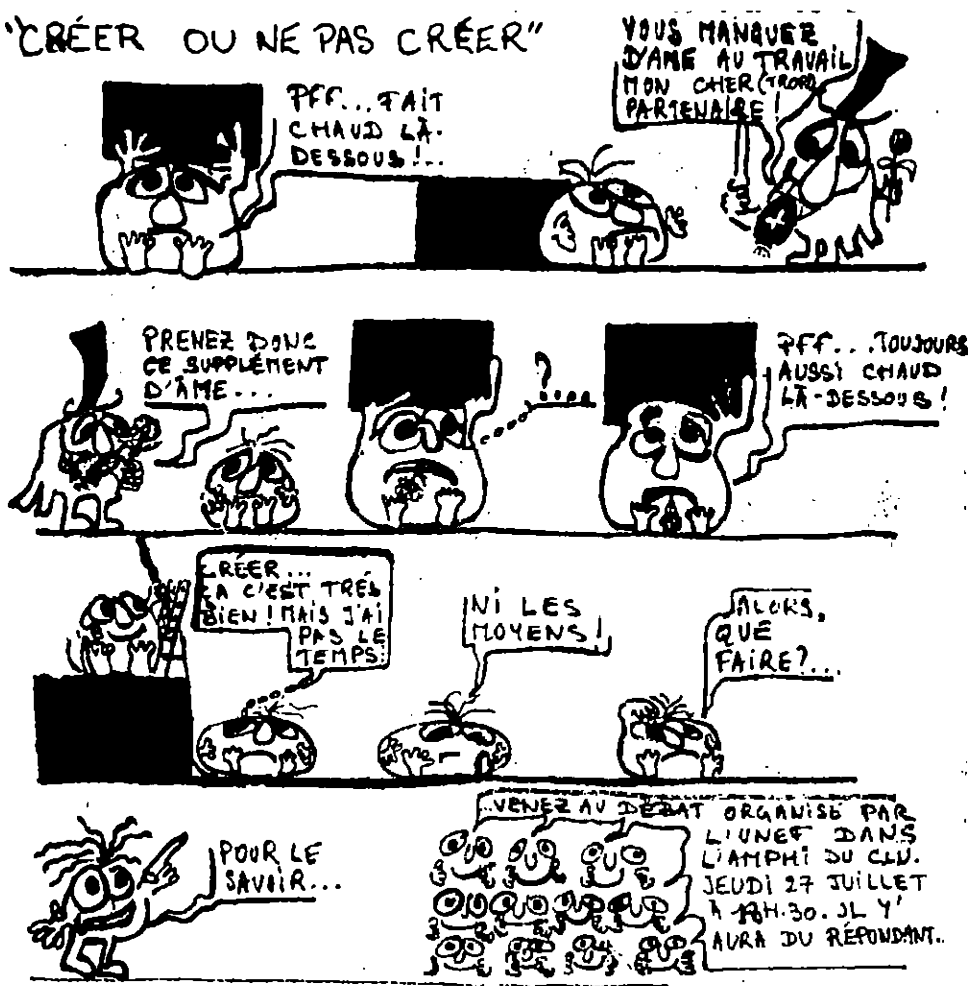
Cette conception de la culture n'est pas à dissocier de la politique générale du P « C » F, elle est partie intégrante de cette politique produite par la révision des principes fondamentaux du marxisme-léninisme. Où en est le P « C » F au jour de son alliance « nouvelle » avec le PS dont chacun connaît la liaison avec l'impérialisme américain (prog. commun d'un gouvernement qui conservera des attaches privilégiées avec l'OTAN, appareil central de répression des luttes ouvrières en Europe, et s'ouvrira à des « échanges » avec le social-impérialisme russe) ?

Aujourd'hui, au moment où la tâche principale des militants révolutionnaires est la construction du Parti marxiste-léniniste, le P « C » F :

— affirme journellement sa capacité à gérer la société capitaliste française ;
— réprime le mouvement spontané des masses ;
— dévoie toutes les luttes ouvrières par une grossière politique économiste ;
— propage une idéologie nationaliste et chauvine et soutient pratiquement l'impérialisme français dans les colonies et néo-colonies.

Il appelle à cor et à cri au soutien d'une politique bourgeoise à tous les niveaux.

(Stage « Cinéma et luttes de classe ». Texte adopté à la majorité.)



AVEC LA PARTICIPATION DE PERSONNALITES CONNUES DU SPECTACLE, DES ARTS, ET DES ORGANISATIONS DEMOCRATIQUES ET SYNDICALES:
Paul Puaux
Léon Amiable
Jacques Ralite
André Gisselbrecht
L'Abbé Durand
François Chaumette
Ernest Pignon
et de nombreuses autres encore.

JEUDI 27
AMPHI DU

Centre Littéraire Universitaire
AUDITORIUM DE FRANCE-CULTURE
RUE JOSEPH V... (voir Plan au dos)
A 18 Heures 30

Tract publié par l'Unef et invitant à une conférence-débat sur les problèmes de la culture. Les participants du stage des « Cahiers » s'y sont rendus en masse, afin, comme le dit gentiment la petite bande dessinée ci-contre, de savoir que faire. On le sut très vite : 1 % pour la culture, et, surtout, épargnez-nous les questions sur le contenu de cette culture, sur sa réalité concrète. Eternel économisme, où quand même nous fîmes entendre notre son de cloche. Voir compte rendu dans notre prochain numéro.

Technique et idéologie, 6.
II. Caméra, perspective, profondeur de champ.

par Jean-Louis Comolli.

Quelle parole ?

Des fictions hollywoodiennes de la fin du muet à celles du début du parlant [1], une nette chute s'enregistre : moins complexes, moins élaborées, celles-ci se soutiennent principalement des schèmes théâtraux bourgeois en vigueur à Broadway. La référence (explicite ou non) aux formes musicales et/ou romanesques [2] fait place à l'alignement sur le théâtre de boulevard, d'où ne s'importent pas seulement la plus grande part du matériel fictionnel, mais un ensemble de codes narratifs à détermination verbale qui jusque-là n'étaient pas sans faire pression sur la narration filmique, mais de l'extérieur et en quelque sorte analogiquement, alors que désormais leur naturalisation ne fait plus problème, que le recours aux modèles théâtraux apparaît même comme la solution la plus commode aux demandes « nouvelles » de la parole, la plus immédiatement rentable, formellement *et* économiquement. Deux ordres principaux de raisons président donc à ce rapprochement, cette invasion plutôt d'Hollywood par Broadway.

Si longtemps qu'ait duré l'élaboration technique du cinéma parlant (quelque vingt ans [3]), il semble — et il est étonnant — que personne ou presque [4], chez les techniciens ou savants pas plus que chez les cinéastes ou les financiers, ne se soit posé de questions sur ce qu'il allait être fait de cet « instrument nouveau ». Le cinéma parlant parlerait, voilà tout. La seule difficulté avait été d'en arriver là ; à partir de là, tout irait de soi. Quant à s'interroger sur ce que serait cette parole, ce qu'elle dirait et ne dirait pas, ce qu'elle subordonnerait et régirait, de quel fonctionnement et de quelles spécifications il s'agirait — rien. Ou plutôt, la vie parlait : il suffirait de « prendre » cette parole dans la vie pour la « mettre » dans le film, sans autre forme de procès, la nature mimétologique du cinéma garantissant le succès de la greffe. Un tel impensé idéologique — toute communication parlée est codée, entre autres culturellement, quelque méconnaissance que puissent en avoir ses sujets — entraîne que viennent au secours de la pratique initiale du cinéma parlant un certain nombre de pratiques du théâtre, en tant qu'il est la codification culturelle dominante des échanges verbaux. C'est au théâtre, et non « dans la vie », que le cinéma apprend à être parlant, d'abord parce qu'il n'y a pas d'autre modèle que celui-là de la parole représentée.

Ne joue pas seulement en l'occurrence une filiation de la scène cinématographique à la scène théâtrale. Une autre complicité s'établit. L'appareillage technique du parlant doit *immédiatement produire.* Pour être rentabilisé : il est coûteux ; parce qu'il y a des marchés à conquérir sous le feu de la concurrence ; parce qu'au moment de la mise en place du parlant le cinéma *est déjà* une industrie capitaliste et qu'il n'est pas question, après quinze ans

1. Ce texte prend la suite de celui paru dans le nº 234-35 (février 72), « Effacement de la profondeur / avènement de la parole », auquel il faudrait se reporter. Une telle interruption — et de manière générale le principe de publication « en feuilleton » de cette suite d'articles — ne peut que rendre malaisée la tâche du lecteur. Il est vrai aussi bien que ces textes au départ inscrits dans un projet précis (interroger le statut de la technique cinématographique en tant que déterminée idéologiquement et économiquement) et articulés à un moment donné de la lutte idéologique (contrer et dénoncer le révisionnisme, le pseudo-marxisme du discours de « Cinéma et idéologie » de J.-P. Lebel) ont fonctionné à mesure de leur écriture sur le mode de la dérive, se donnant d'autres questions, se déplaçant sur d'autres terrains, lançant des sondes un peu dans tous les champs. De là un certain désordre, pas mal de renvois qui restent suspendus, une sinuosité de l'analyse. Cela fait problème. Et cette tentative d'interroger et de réécrire fragmentairement « l'histoire du cinéma » et ses « techniques » du point de vue du matérialisme historique et dialectique, embarrassée par le nombre de questions nouvelles soulevées, n'a pu à peu près que les signaler, laissant, quand il en sera temps, le soin de les systématiser au travail nécessairement collectif de constitution d'une histoire matérialiste du cinéma.

2. Voir « Dickens, Griffith et nous » (Eisenstein) *in* CdC 231, 232, 233 et 234-35, pour ce qui est de la place de modèle du roman anglais du XIXᵉ. Quant aux références à la musique, il suffira de rappeler aussi bien la littérature critique du muet (Elie Faure p. ex.) et son thème-fétiche de « musique des images » que les projets esthétiques des ci-

de profits, de n'en plus faire pendant un temps d'adaptation en lui laissant le loisir de tâtonner, d'expérimenter diverses formules, comme cela avait été le cas pendant les premières années du cinéma. Aussi l'énorme appareil théâtral de Broadway (scènes fixes et itinérantes, institutions, répertoire, fonds, acteurs, techniciens et... spectateurs) lui fournit-il une matière immédiatement consommable, diffusable, éprouvée et inépuisable. Et pas seulement une matière première : un mode d'emploi et des recettes. Broadway tire d'affaire Hollywood, qui le lui rend en le reconfirmant dans son rôle dominant.

Une curieuse remarque de Walter Benjamin [5] pointe cet aspect économique : « L'invention du parlant a diminué provisoirement la diffusion des films en raison de la frontière linguistique, dans le temps même où le fascisme insistait sur les intérêts nationaux. Cette récession, vite atténuée par l'usage de la post-synchronisation, doit moins nous retenir que son rapport avec le fascisme. Les deux phénomènes sont simultanés parce qu'ils sont liés à la crise économique. Les mêmes perturbations qui, en gros, ont conduit à chercher les moyens de sauvegarder par la force le statut de la propriété, ont hâté chez les capitalistes du cinéma la mise au point du parlant. Cette découverte leur apportait un soulagement passager en contribuant à rendre aux masses le goût du cinéma, mais surtout en liant aux capitaux de cette industrie de nouveaux capitaux venus de l'industrie électrique. Ainsi, vu du dehors, le parlant a favorisé les intérêts nationaux, mais vu de l'intérieur, il a provoqué une plus grande internationalisation des intérêts. »

C'est en effet, paradoxalement, par le triomphe du cinéma parlant que s'assure décisivement l'hégémonie mondiale d'Hollywood : le procès d'internationalisation des profits est plus fort que celui de la mise en avant des valeurs culturelles nationales. Le cinéma parlant parle plusieurs langues, mais il n'y a bientôt plus qu'*un* cinéma parlant : l'hollywoodien et ses épigones [6]. Cela bien sûr par le jeu des brevets et des concentrations financières, qui donne aux banquiers d'Hollywood le contrôle de la plupart des productions occidentales et, par les fonds dont ils disposent, leur permet l'invasion des marchés européens. Mais aussi, simultanément, parce qu'appuyé sur Broadway Hollywood réussit très rapidement sa mutation et se trouve en mesure d'« offrir » une plus grande variété de produits parlants et (le star-system s'érige lui aussi en ce moment) de stars parlantes qui pratiquement sans délai ont pu prendre la relève des vedettes du muet. Enfin, les fascismes allemand et italien provoquent dans les pays « libéraux » non seulement des résistances idéologiques, mais des mesures de rétorsion économique à leur protectionnisme et à leurs censures : le cinéma allemand est alors le plus redoutable concurrent d'Hollywood — dont la victoire va se trouver considérablement facilitée par le fait qu'en fermant leurs frontières aux produits idéologiques non conformes, les nazis se ferment la plupart des marchés.

Il faut bien voir pourtant qu'aussi bien la crise économique mentionnée par Benjamin que l'ensemble des déterminations économiques de la promotion du parlant que j'ai notées plus haut, *n'ont pas que des conséquences économiques* (guerre des brevets, concentrations, extension des contrôles bancaires, concurrence internationale finalement résolue par le quasi-monopole hollywoodien) ; de même que ne se cantonne pas au seul plan économique l'association Broadway-Hollywood, qu'elle n'entraîne pas que des effets économiques, même si ceux-ci apparaissent comme principaux. S'agissant de théâtre et de cinéma, cela se passe aussi et inséparablement au plan idéologique.

La rapide ascension du parlant après des années de piétinement n'est pas seulement l'une des retombées économiques de la crise majeure du système capitaliste en 1929 : les retombées idéologiques de cette crise y tiennent aussi leur rôle. Entre autres et pour ce qui nous occupe : l'image de marque du capitalisme triomphant en prend un rude coup. Mais les traumatismes que la crise inflige aux sujets de l'idéologie capitaliste, l'ébranlement qu'elle

néastes eux-mêmes : combien de *Symphonies...* par exemple.

3. Cf. nº 234-35, p. 99.

4. Peu d'exceptions : les soviétiques (Vertov d'une part, Eisenstein - Alexandrov - Poudovkine de l'autre) ; quelques hommes de théâtre (Pagnol surtout).

5. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *in Poésie et révolution*, Denoël, p. 181.

6. On n'a pas assez remarqué que la diffusion du parlant marque aussi la récession des cinématographies nationales au sens des « grandes écoles » du muet (suédoise, italienne, française, allemande...). Non seulement nombre de leurs cinéastes les plus marquants sont attirés et digérés par Hollywood depuis les dernières années du muet, mais avec le parlant il semble que les traits spécifiques de chaque pays soient pris en charge essentiellement par les langues nationales, l'écriture des films, elle, s'alignant sur les normes commerciales et formelles d'Hollywood.

provoque du procès d'autosatisfaction dans lequel ils s'étaient solidement établis, doivent être et seront le plus rapidement possible colmatés sur les deux scènes représentatives principales. C'est la tâche qu'assigne à Broadway et Hollywood la nécessité de sauvegarder idéologiquement un système économique brusquement dévalorisé. Tâche prioritaire dont ces scènes s'acquittent selon deux démarches complémentaires.

D'une part la « fuite en avant » dans le spectacle, le recours forcené au rêve (cf. les comédies musicales, *Gold Diggers* et autres), l'enchère de l'étourdissement : il s'agit bien de refoulement, d'« oublier » et dénier ; jamais les films n'ont coûté plus cher pour être vus par plus de pauvres ; ici la parole ne circule que chantée, ne peut être que futile, à la mesure de la morale du moment qu'emblématise le « gag » du millionnaire ruiné se précipitant par la fenêtre de son building : « mieux vaut en rire ».

D'un autre côté et complémentairement, la récupération et l'anesthésie des « problèmes » par la réflexion humaniste bourgeoise sur la « valeur » de l'homme (qui résiste à l'écroulement des valeurs boursières par exemple), l'irremplaçabilité de l'individu, l'inaliénabilité du génie américain (cf. les Capra) ; ce qui peut se résumer ainsi : ce sont des hommes qui ont bâti ce système, le système peut aller mal, les hommes non. C'est donc au compte du sujet, plus que jamais mis au poste de commandement, que sont reversées les crises, ramenées au rang de « drames de la conscience » et que précisément la conscience peut dépasser. On assiste, au moment même de leur effondrement objectif, à la relance massive des « remèdes » éprouvés qu'ont été — que restent, parce que les rapports sociaux et l'idéologie qu'ils font dominer et qui les reconduit n'ayant pas changé en dépit de l'alarme, ne permettent pas d'en changer — la morale de la « lutte pour la vie », la philosophie du « self-made man », la religion de la réussite individuelle [7]. L'entrée de la parole est aussi déferlement de la psychologie dans les fictions archétypiques d'Hollywood — ces itinéraires exemplaires où le héros, parti de peu ou revenu à rien, ne cesse de « monter ». Il y a dans la première vague des films parlants hollywoodiens une frénésie de paroles symptomatique non tant parce qu'y fait retour le refoulé du muet que par la confiance immense faite aux seules vertus du discours, comme si les dialogues empêtrés de l'intersubjectivité, les confessions de la conscience, les explications interminables de la psychologie avaient un tel pouvoir de fascination qu'ils puissent à eux seuls tenir lieu de ressorts fictionnels. La parole passe pour ce dont « naturellement » chaque individu est propriétaire (à défaut de l'être d'autre chose) : aux masses américaines ruinées par capitalistes interposés, Hollywood, relais en cela de l'idéologie bourgeoise, s'emploie à démontrer qu'au moins chacun est maître et de son discours et de son destin. Dans ces fictions précisément discours et destin s'identifient, le droit à la propriété commence par la propriété de la parole — l'idéologie bourgeoise renforçant constamment les sujets qui sont ses supports dans la ferme conviction que leur parole est leur bien, bien la leur et nulle autre.

7. Et, accessoirement, le détournement du « mal » et le déplacement des problèmes sociaux dans le « film noir ».

C'est pourquoi il faut cesser de se poser la question du cinéma parlant dans l'abstrait (comme ont fait, autant que je sache, les historiens et critiques de cinéma qui ont analysé la chose) et en ne prenant en considération que le seul fait de la parole, que la parole dans le couple muet/parlant, comme si cette parole n'était qu'énonciation flottante se suffisant à elle-même, et sans se demander de quelle parole il s'agit, d'où elle parle et pour qui.

La place de l'individu comme héros de la fiction, déjà solidement assurée à et par Hollywood à la fin du muet, se voit redoublée et renforcée par celle de l'individu comme maître de la parole. Le parlant hollywoodien ne parle pas en soi : ce qu'il dit ou chante et la façon dont il le dit inscrivent, diffusent à vaste échelle les discours et thèmes idéologiques bourgeois dominants. Ce n'est pas la parole cinématographique en général qui serait par

essence réactionnaire ou progressiste, parce qu'il n'y a pas de parole cinématographique « en général », mais des inscriptions idéologiques et économiques du cinéma parlant, dont l'une, l'hollywoodienne, s'est idéologiquement et économiquement imposée comme modèle.

Et que cette parole modèle se soit construite à Hollywood au lendemain de la crise de 29 ne peut être tenu pour indifférent. Le parlant hollywoodien ne vient pas accomplir quelque « promesse » que le cinéma muet aurait de tout temps portée, ni quelque « destin réaliste » abstrait : il parachève *un certain* réalisme déterminé par la conception bourgeoise du monde et les rapports de production capitalistes, et la façon dont il le fait n'est pas moins déterminée.

Un certain ordre du dialogue régente donc la narration hollywoodienne à partir des années 30, assurant le développement et bientôt la domination du « découpage classique ». A la thèse que Bazin condense ainsi : « L'image sonore, beaucoup moins malléable que l'image visuelle, a ramené le montage vers le réalisme, éliminant de plus en plus, aussi bien l'expressionnisme plastique que les rapports symboliques entre les images. » [8], on peut opposer que le parlant n'a « pas ramené le montage vers le réalisme » mais l'a bel et bien liquidé en tant que principe général d'écriture du film, *pour ce qui est des cinématographies bourgeoises,* dans la mesure où le « réalisme » vers lequel il y a « progrès » (selon Bazin) n'est précisément pas n'importe quel réalisme mais bien celui d'une parole et d'une idéologie (j'en ai noté plus haut les principales déterminations) qui, entre autres, récusent le montage comme travail signifiant. Du montage au découpage — et même si l'on s'en tient à la seule scène hollywoodienne entre la fin du muet et le début du parlant — il n'y a pas évolution douce, insensible gradation, passage, par ajouts et corrections, d'un moins à un plus de réalisme, mais rupture. Entre les deux systèmes il y a antagonisme, le second n'est pas le progrès, l'aboutissement ou la relève du premier, mais son refus et sa censure.

8. « L'évolution du langage cinématographique », op. cit., p. 141.

D'abord parce que, contrairement à ce que laissent penser les histoires linéaires du cinéma, il n'y a pas passage d'une période muette dominée par les pratiques du montage à une période parlante dominée par celles du découpage, comme si le passage du montage au découpage était rigoureusement calquable sur celui du muet au parlant. En fait (et Bazin l'a bien vu) les deux systèmes coexistent avant l'intervention du parlant, et ne coexistent pas pacifiquement. Le parlant choisit son camp — et ce camp, aussi bien, l'avait *déjà* choisi et préparé — dans un conflit *déjà* ouvert entre les pratiques du montage (les diverses avant-gardes formalistes et le cinéma soviétique de la seconde moitié des années 20) et le système de découpage qui, ébauché en tout cas, était en place à Hollywood depuis Griffith et sa postérité immédiate. Les histoires du cinéma remarquent (pour s'en étonner naïvement) que les cinéastes hollywoodiens du muet se sont d'emblée et mieux « adaptés » au parlant que les européens et les soviétiques [9]. C'est qu'à Hollywood le parlant au niveau des formes ne tombait pas du ciel, s'insérait dans des structures, dans des cases à peu près déjà constituées, dont il était à la fois le produit et le perfectionnement. De l'« héritage » griffithien une partie seulement fructifie à Hollywood : non pas les expériences de montage qui, via Eisenstein, sont reprises et transformées dans le cinéma soviétique, mais exclusivement la fameuse « grammaire de base », la matrice du « découpage classique » que le parlant n'eut qu'à parfaire et varier (répéter). Bazin, qui relève donc l'antagonisme des deux systèmes, se trompe quand, pour fonder son plaidoyer en faveur du découpage et du « plus de réalisme », il fait passer la « conception synthétique du montage » pour à peu près dominante à la fin du muet : elle restait indéniablement celle des avant-gardes, même si les films de celles-ci connaissaient alors une diffusion bien plus importante qu'aujourd'hui.

9. Cf. n° 234-35, note 15, p. 98.

Les déterminations et investissements idéologiques des deux pratiques ne sont pas pour rien dans leur conflit, ni dans le fait que l'une se développe princi-

palement en Union soviétique, l'autre à Hollywood. Il serait tout à fait simpliste de mettre un signe = entre montage et matérialisme (ou entre montage et dialectique), entre découpage et idéalisme (ou métaphysique). Le montage griffithien travaille la matérialité signifiante et produit des conflits (dans *Intolerance* [10]), il n'est pas matérialiste pour autant, ni dialectique. Mais ce n'est pas pour rien non plus qu'Eisenstein et Vertov conçoivent, pratiquent, défendent le montage comme répondant à la conception matérialiste dialectique de l'écriture et de la scène filmiques. Pas innocemment non plus que Bazin privilégie le découpage — même s'il critique les « excès » hollywoodiens. Le découpage a partie liée à la représentation bourgeoise, à la conception métaphysique de la scène filmique comme reproduction et révélation d'un déjà-là. Il ne produit pas cette scène, il ne la désigne pas, « il permet de la mieux voir, en mettant l'accent sur ce qui le mérite » (Bazin). Il ne la divise pas, il la découpe précisément, en en préservant l'unité postulée comme « réelle » ou « naturelle », selon l'éventail des angles (d'ailleurs assez restreint, borné de tabous : règles des regards, des 30°, des 180°, etc.) ; il la fait varier, la fait *tourner*, en veillant soigneusement à ne pas altérer, casser sa continuité, à ne pas entamer sa plénitude et sa cohérence. La fonction du découpage est d'unification, de fusion, de conciliation. Et cette fonction convient parfaitement à l'investissement de la scène représentative hollywoodienne par la parole bourgeoise, par la communication comme lien et réunion.

10. Voir « Les aventures de l'Idée » (Baudry) dans le précédent n° et dans celui-ci. Et le travail sur Griffith d'Eisenstein, déjà cité. On peut souligner que c'est en tant qu'excessif sur toute la ligne qu'*Intolerance* est à examiner aujourd'hui dans la perspective de la génération des modèles hollywoodiens : s'y trouvent, portés à leur point extrême, à la fois ce qui a été reproduit et ce qui a été censuré par le développement du cinéma hollywoodien.

La définition bazinienne du découpage hollywoodien : « 1° la vraisemblance de l'espace, dans lequel la place du personnage est toujours déterminée, même quand un gros plan élimine le décor ; 2° l'intention et les effets du découpage sont exclusivement dramatiques ou psychologiques » [11] indique suffisamment combien ce découpage est soumis à la structure et à la fonction du *dialogue*.

11. « L'évolution... », op. cit., p. 140.

Cet espace continu, homogène, orienté, où le spectateur — puisque la scène et les dimensions en sont taillées *à son œil* (« caméra à hauteur d'homme ») — ne courra aucun risque de se perdre, pas plus que les acteurs, pas plus que de perdre les acteurs de vue — cet espace est celui même de la communication parlée, l'aire de circulation de la parole telle que la représentation bourgeoise (Broadway entre autres, pour ce qui nous concerne) l'a codifiée comme *scène du dialogue :* la navette de la parole entre deux ou plusieurs personnages relie et marque les lieux d'émission et de réception des discours, les places des sujets, les *origines* et les *buts* des sons et des sens. Puisque c'est celle de la communication, lieu où, s'y confrontant, s'unissent les présences discourantes, il faut absolument de cette scène préserver l'unicité, l'entier ; mais sans non plus perdre de vue les acteurs de la confrontation, locuteurs et écoutants. Telle est la double exigence — continuité / variation des points de vue et valorisation des sujets — que le découpage hollywoodien résout au moyen de la casuistique des raccords. Inévitablement, pour passer d'un plan à un autre, d'un angle à un autre *en escamotant la marque du saut,* il faut à la fois *couper* et *effacer* la coupe. Ne pas couper (en condensant plusieurs plans en un plan-séquence), ce serait formaliser, inscrire la matérialité du passage par des panoramiques et des recadrages gênants car ils constituent des incidents signifiants (cf. la résolution godardienne du champ-contrechamp dans *Vivre sa vie* ou *Une femme est une femme*). Ne pas raccorder, ce serait inscrire la matérialité du saut, du trou, intolérable elle aussi. Le raccord vient accomplir cette double tâche contradictoire : il rend les coupes *douces*, il les huile, les abolit dans une suite de minimes glissements. Le découpage parlant se nomme aussi *invisible.* On retrouve, étendu par le fait de la parole au système de la narration entière, le mécanisme fantasmatique installé par l'impression de réalité : faire voir sans être vu, couper sans être coupé. A la « transparence » du sens dans la parole, la « transparence » de la parole aux sujets, répond la « transparence » à ce sens, cette parole, ces sujets, du fonctionnement du film lui-même (A suivre).

Sur deux films "progressistes" *(L'Affaire Mattei, La Classe ouvrière va au Paradis)*

par Pascal Kané

La consécration.

L'Affaire Mattei de Francesco Rosi, *La Classe ouvrière va au Paradis* d'Elio Petri : partager la palme d'or entre ces deux films « engagés » prend à Cannes, festival commercial et qui ne s'en cache pas, un sens précis : il est bon (pour le cinéma) de parler de problèmes politiques et sociaux nationaux et contemporains (surtout lorsque le discours tenu est aussi inoffensif). L'idée d'un domaine tabou au cinéma, d'une censure politique dévoilant la brèche constitutive dans l'édifice d'un cinéma-de-consommation à prétentions œcuméniques, se trouverait donc balayée par ce choix massif et global. L'un *(La Classe ouvrière)* parle de la vie quotidienne, d'un ouvrier parmi d'autres, l'autre *(L'Affaire Mattei)* de haute politique, des mécanismes complexes et occultes du Pouvoir... On voit la complémentarité : ils forment à eux deux un tableau « complet » de la société « en crise », une image quasiment exhaustive des conflits politico-idéologiques : au fond, c'est une nouvelle Comédie Humaine, mise au goût du jour, qui se dessine là. Simple différence (il en faut), les masses sont montées sur la scène : indiquons-leur donc une place dans le décor.

On comprend le soulagement qu'éprouve la bourgeoisie à l'idée que rien de plus dérangeant ne va advenir, et sa hâte — tardive — à constituer deux modèles du genre (l'un dans la veine humaniste, généreuse, dans l'engagement qui n'a pas peur de parler de réalités concrètes, l'autre comme sujet noble, analyse à froid, démontage critique sans concession). Après bien des recherches voici donc deux prototypes : on n'ira pas plus loin dans ce genre, est-il affirmé (et sous-entendu : inutile, donc, de chercher autre chose)[1].

Analyser simultanément ces deux films n'a en fait de justification qu'au niveau d'une critique idéologique, d'un travail sur le signifié. Démarche qui serait réductrice si elle ne se soutenait justement, par-delà les différences d'élaboration formelle, d'une ressemblance forte (pertinente à notre analyse bien que banale) : une même position par rapport au Sujet, une même problématique de la forme et du contenu, au-delà de laquelle commence seulement, dit-on, la « modernité »[2]. Films symptomatiques donc, du fait de leur destination commerciale, et qui intéresseront ici pour cette raison (ainsi par exemple le film de Petri, tributaire de critères « grand public » affronte, en voulant filmer la classe ouvrière d'un peu plus près qu'à Hollywood, plus de problèmes que *Coup pour coup* puisque entre en jeu, à côté d'un dispositif formel « classique » — et de sa fonction idéologique — un discours politique dont certains idéologèmes ne peuvent absolument pas être pris en charge par ce dispositif).

Comment donc, le cinéma consacré par la bourgeoisie représente-t-il la scène sociale (la scène de la lutte des classes) ? Et ensuite, comment la fonction du héros s'y conçoit-elle (en tant qu'elle détermine le rapport du

1. Quant à la présence de Volonté dans les deux films dans deux rôles très différents (l'ouvrier/le stratège, l'instinctif/l'intellectuel), elle souligne la performance, l'art, donc la rélativité. Mais derrière la diversité, c'est à une même nature humaine (ténacité, hargne, amour de la vie) que les deux personnages renvoient.

2. Mot sans grande signification aujourd'hui qui aurait intérêt à être remplacé par d'autres : travail sur le système représentatif, etc.

spectateur à l'œuvre, lequel rapport, parce qu'il peut être radicalement transformé, devrait être l'objectif primordial du travail — lui-même diversifié — d'un cinéma réellement politique)[3].

3. Que l'on ne pense pas que nous érigions ces films en modèles ou en têtes de turc du fait de leur consécration cannoise : ce n'est qu'un symptôme, et de toute façon ceux-ci ne sont pas des modèles.

Fonction unifiante de la scène classique.

Dans *La Classe ouvrière,* on semble bien se situer d'emblée sur une scène divisée, conflictuelle, qui ne refoulerait pas la lutte des classes. Le métier de Volontè n'est pas une toile de fond et ce sont les rapports de production existants, concrètement vécus par lui, qui motivent sa révolte (et la fiction). Celle-ci ne s'exprime plus sur le mode purement individuel puisque des groupes (syndicaux, « gauchistes ») interviennent dans un sens politique. Néanmoins la contradiction dévoilée par Petri est assez vite déplacée : au lieu de rester sur un terrain vraiment politique d'analyse — on glisse vers une simplification humaniste où la machine condense la « négativité » des rapports de production : le travail à la chaîne rend dingue, pas étonnant si on devient « gauchiste ».

Mais on peut faire à ce film et à ceux qui lui ressemblent une critique beaucoup plus générale et fondamentale. Une scène conflictuelle est bien mise en place, et le travail concret de l'ouvrier n'y est pas escamoté, mais c'est au prix d'une *autonomisation* complète du monde ouvrier dans la scène filmique. Dès lors on ne peut plus réellement parler de « classe » ouvrière puisque les autres classes sont absentées. Il y a certes des petits chefs et un directeur, et c'est avec eux que se joue le conflit, mais ils ne sont jamais définis socialement comme membres d'une autre classe aux intérêts antagonistes. Simples ennemis des ouvriers, ils en sont les parasites. A ce compte, il n'y a plus tellement de différence entre leur conflit et ceux figurés par le cinéma hollywoodien le plus normatif.

Ainsi, « populariser les luttes ouvrières » ne consiste pas, on s'en doutait, à mettre les ouvriers à la place des bons dans une structure narrative traditionnelle. La démarche classique ici reproduite qui consiste à faire du monde (milieu, activité professionnelle, etc.) visité non pas une partie — à articuler — d'un tout, mais ce tout lui-même, révèle son inaptitude à figurer réellement la lutte des classes comme tout conflit dialectique. Il s'agit toujours, en effet, pour le cinéma classique hollywoodien, d'immerger le spectateur dans un monde inconnu, soumis à ses propres lois, et de lui faire éprouver la volupté de sa différence. Différences d'ailleurs constituables à l'infini puisque chaque petit monde imaginable, dès lors qu'on l'autonomise, les recèle : Hawks et Sternberg poussèrent particulièrement loin ce principe de l'autarcie du lieu, où aucune dialectique ne s'instaure jamais entre le dedans et le dehors. Il ne s'agissait que d'accrocher le fantasme, de lui trouver un milieu de circulation fluide, à sa convenance, et toute contrainte externe y aurait été ressentie comme dérapage, facteur de décrochement, de rupture du charme[4].

4. Citons d'autres exemples où le sujet du film rend le projet dont nous parlons particulièrement évident : « monde » de la presse (*Park Row* de Fuller), de la politique (*Tempête à Washington),* de la religion *(Le Cardinal,* tous deux de Preminger, mais on pourrait en ajouter d'autres), des dockers *(Sur les quais,* de Kazan), etc.

Mais l'exotisme de la différence n'est là que pour voiler la ressemblance plus vaste dans laquelle elle est prise. Le « milieu » est un dehors, mais il n'en n'a pas lui-même (d'ailleurs l'avoue-t-il bien volontiers). C'est toute la société qui est à lire à travers lui (et donc le caractère de modèle réduit comme l'analyse d'une contradiction spécifique de la société qu'il croit parfois produire, ne sont en dernière analyse que des faux-semblants derrière lesquels on devra aussi voir autre chose — selon la conception métaphysique en vigueur de la représentation) : le grand Théâtre de la Vie, le combat de la vérité et du mensonge... Ainsi le rapport du tout et de la partie, obéissant à une causalité expressive, indique-t-il un incommensurable : on aura beau travailler de très près le détail, le sens général n'en sera jamais affecté. Le typo illettré de *Park Row vaut pour* le pilote risque-tout de *Seuls les anges*

ont des ailes : même combat chez tous les deux, celui-ci toujours innommé d'ailleurs. Toutes sortes d'antagonismes peuvent remplir la scène : ils ne réussiront pas à la diviser[5].

Dans un monde presque exclusivement composé d'ouvriers, l'ouvrier Volontè perd donc évidemment sa définition sociale, sa place spécifique dans la société. Ce n'est plus qu'un homme face à son « destin » (celui-ci ayant choisi d'être ingrat plutôt que douillet). Ainsi le choix narratif d'une coupe longitudinale (dans le sens d'une classe et non-perpendiculairement) de la société, élimine-t-il toute possibilité réelle d'analyse concrète : celle-ci dès lors ne peut plus être que mimée, non bien sûr en fonction d'un impératif politique (analyse concrète d'une situation concrète) mais commercial (donner l'illusion que l'on parle de son temps, que l'on renouvelle les sujets...). Ainsi par exemple, lorsque Volontè le soir, ne baise pas sa femme, ce n'est pas seulement parce qu'il est trop fatigué pour le faire comme on peut le croire d'abord, mais plutôt parce qu'elle ne l'excite plus : pas question d'attenter à la sacro-sainte puissance sexuelle du héros pour les seuls besoins d'une analyse concrète.

5. Mais un film de Josef von Sternberg, *Saga of Anatahan*, son dernier, se proposait justement de repenser le rapport du lieu clos à son dehors politique et historique. Le lieu pro-filmique (l'île) y jouissait d'un statut d'autonomie *relative* par rapport à son référent (le Japon à la fin de la guerre), c'est-à-dire qu'il fonctionnait bien selon une logique interne (comme un modèle réduit) mais sans que l'on puisse jamais prendre la partie pour le tout, puisque la place politique d'un dehors se trouvait incluse, non comme caution, toile de fond, mais à titre de manque structurant (en position d'extériorité interne).

Mimant donc une véritable analyse de la classe ouvrière, le film ne va utiliser que des éléments déjà répertoriés de cette analyse, et d'une manière purement emblématique. On retrouvera immanquablement à côté des petits chefs, chronos... « le » syndicat et « les gauchistes ». Jouant du déjà-su du spectateur à leur sujet, ce qui évite d'avoir à leur faire justifier de manière précise leurs positions tactiques à propos des conflits qui éclatent dans l'usine, le film se contente de re-marquer scéniquement cet acquis (les syndicalistes sont au milieu des ouvriers dans les rassemblements, les « gauchistes » sur le côté) avec juste quelques discrets coups de pouce dans un sens très favorable au syndicat (identifiable approximativement à la C.G.T.). L'ouvrier en effet, après des errements hippiesques, retrouvera sa place dans l'usine grâce à lui. Noter la différence de comportement — nettement valorisé — d'avec les « gauchistes » : venant annoncer à Volontè sa réintégration, les syndicalistes s'introduisent bourgeoisement et sans tapage chez lui — on s'asseoit, on trinque... Quelque temps avant, les « gauchistes » y avaient fait la foire, provoquant le départ horrifié de sa femme. Ceux-ci d'ailleurs, simplifiés à l'extrême (leur tactique consiste à « faire éclater les contradictions ») ne sont là que pour faire signe au spectateur, pour tenir le rôle d'une troisième force dont il est symptomatique qu'elle ne puisse être aujourd'hui occultée, même par un cinéaste du PCI. Et de même le marxisme, jamais nommé, se doit pourtant d'être, avec eux, au rendez-vous : ce sera la ressemblance étudiée et bouffonne du chef gauchiste avec Marx. Absent en tant que théorie, le marxisme réapparaît donc comme folklore : c'est la barbe marxienne, le visage rond, la casquette de Lénine...[6]

6. Mais de manière générale, le film reste prudent et même lâche en ce qui les concerne : sont-ce simplement des hippies pique-assiette, ou bien des bouffons humanistes dans l'enseignement de qui il y aurait, quand même, quelque chose à prendre ?

La connotation, seule place autorisée de l'auteur dans la représentation bourgeoise, vient *à la place* du discours politique, lui absolument intolérable : car la majorité des œuvres d'art, qui passent leur temps à reproduire et redéfinir les valeurs bourgeoises, sont réputées une fois pour toutes inaptes à accueillir une parole qui, sans se fantasmer pour cela en discours de la Vérité, serait pleinement politique. On re-marque le déjà-là, déjà-su, déjà-écrit, mais surtout on ne produit rien : le spectateur restera passif.

L'Affaire Mattei ne reprend pas à Hollywood un morcellement aussi primaire de la scène sociale, mais il reproduit le type d'affrontement mono-logique qui s'y est institutionnalisé : le duel (cf. CdC n° 236-37, p. 20). Face à Mattei, porteur des intérêts de l'Italie, une seule opposition, une poignée de milliardaires, le « Cartel ». Entre les deux, rien. Parce que Mattei est hostile aux monopoles privés, qu'il est le champion d'un capitalisme d'état, on en infère un intérêt commun du peuple italien, donc une homogénéité de la scène sociale, par-delà les divergences politiques. L'économique prime la politique, ce catéchisme du révisionnisme, se traduit ici par l'indifférence

dans laquelle Mattei tient les partis (il donne de l'argent au parti démo-chrétien comme au parti communiste, il ne répugne pas à traiter avec l'URSS ni à se servir des fascistes) et par l'absence de véritables interlocuteurs politiques en Italie (mis à part le ministre qu'il engueule, aucun politique n'intervient). Les véritables interlocuteurs sont le peuple ou ses médiateurs (journalistes) d'une part, les groupes financiers étrangers de l'autre. Néanmoins aucune contradiction n'est jamais vraiment mise en jeu dans ces affrontements : il se comporte vis-à-vis du public et des journalistes comme un magnétiseur, quant à la seule scène qui l'oppose aux membres du Cartel (à l'hôtel de Paris de Monte-Carlo) les effets scéniques très hollywoodiens qui s'y déploient sont là pour faire oublier qu'on n'y apprend strictement rien sur la stratégie de Mattei sans pour autant le mettre à distance. Ainsi la scène de *Mattei*, traversée par des champs de forces contradictoires et tous soumis à la primauté de l'économique, ne fait-elle aucune place aux forces productives : les méthodes utilisées par Mattei, « normales » dans le camp capitaliste (loi du profit, compétitivité, rentabilité) ne sont jamais interrogés d'un *autre* point de vue : comme s'il ne s'agissait pas de transformer *aussi* les rapports de production. Et qu'on ne vienne pas nous dire que ce n'est pas là le sujet : Mattei parle bien (par ex. dans l'île flottante) de certains « problèmes » avec les ouvriers de l'ENI, mais le film se garde bien d'indiquer une quelconque position, en tous cas différenciée.

Tout aussi ambigus sont les rapports de Mattei avec les pays sous-développés producteurs de pétrole : là non plus, aucune contradiction n'est marquée entre l'intérêt de l'Italie et ceux de ces pays. On fait semblant de croire que du moment que la politique de Mattei s'oppose aux grands cartels capitalistes qui exploitent le pétrole étranger, il se trouve automatiquement de l'autre côté, faisant front commun avec les pays pauvres. Alors qu'en fait la contradiction qui l'oppose aux Cartels est purement intra-capitaliste : elle se résoudra de toutes façons au détriment des pays soumis à l'impérialisme. Brecht avait d'ailleurs déjà noté ce problème de la relativité des intérêts en l'absence de critères politiques généraux qui les définissent : « le paysan ne peut plus obtenir une liberté qui se traduirait par l'esclavage des ouvriers, l'employé une élévation de ses conditions de vie qui se traduirait par l'abaissement des conditions de vie ouvrières. Et le peuple allemand dans son ensemble ne peut plus, ne pourra jamais plus obtenir une liberté qui se traduirait par la liberté d'opprimer d'autres peuples ». (« Ecrits sur la politique et la Société », p. 201.)

L'ambiguïté de *L'Affaire Mattei* est donc favorisée par l'auteur qui, s'il se met en scène, n'indique jamais une position réelle (comme Petri, d'ailleurs). Dès lors on voit mal par quoi le héros et son discours pourraient se trouver décentrés dans la scène, et comment on ne retomberait pas dans une conception pré-brechtienne et hollywoodienne du personnage.

Personnage agissant et héros positif.

Si *La Classe ouvrière* renvoie principalement (hormis la condition de prolétaire du héros) à une conception *classique* de la scène filmique représentative (terme qui se réfère ici aux constantes du cinéma hollywoodien dont certaines seulement ont été jusqu'ici théorisées, et dont l'emploi, pour imparfait qu'il soit, est aujourd'hui indispensable, tant le cinéma actuel, dans sa majorité, reproduit massivement et sans les interroger ses principaux codes), *L'Affaire Mattei*, par contre, fait intervenir d'autres codes plus récents dans son fonctionnement. C'est en termes de *modernisme* qu'il convient d'en parler, notion jusqu'ici peu développée (cf. Cdc nos 232, 233, 236/237), et qui concerne principalement un certain cinéma européen récent lorsqu'il tente, face à la pression croissante mais inavouée de la lutte des classes comme à une

demande idéologique tendant à en recouvrir le sens et la portée réels, de programmer une contradiction sociale crédible, c'est-à-dire qui ne soit pas prise en charge par des codes narratifs pour lesquels l'inscription d'une contradiction réelle est d'emblée impossible (les codes classiques). C'est donc ce rapport simulé à la contradiction qu'il s'agit de mettre à jour dans le cinéma moderniste.

C'est ici la fonction du héros qui nous retiendra : dans le film de Rosi, Mattei est une personnalité réelle, non sur mesure ; son action et ses adversaires sont politiques et les conflits ne dévient jamais sur une scène, par exemple, sexuelle. Pourtant ce système mis en place ne fonctionne que comme caution, destinée à simuler une inscription dialectique réelle du personnage, et partant, d'une scène divisée et d'un point de vue critique.

Mais avant, deux questions : qu'est-ce qui fait de Mattei, vis-à-vis du spectateur, un héros ? Comment cette mise en place reconduit-elle un rapport codé dont les implications idéologiques sont déjà déterminées ?

Le plus frappant est sans doute la quantité d'énergie dépensée par Mattei (comparée à la mollesse des politiques). Ce qui se traduit par une consommation incessante de figurants et de lieux, passivement consumés par la machine-Mattei et rapidement hors d'usage. Certes, on veut faire croire qu'il est possible de conserver une certaine indépendance d'esprit face à Mattei : le film évoque certaines questions douteuses sans prendre parti (l'affaire des call-girls à un million, la mégalomanie, le cynisme en affaires, la dureté). Mais il s'agit moins de dialectiser le héros que d'introduire une téléologie dans son comportement : c'est parce qu'il voit plus loin, au-delà, qu'il peut se permettre des choses qui heurtent la « doxa », l'opinion commune, et qui chez un autre seraient intolérables. Cette extra-lucidité n'est pas innocente. Voir au-delà veut dire obéir à un ordre de priorités différent, à une hiérarchie autre. Ce sera par exemple la primauté de l'économique sur toute autre instance : l'économique est effectivement détermination en dernière instance du système capitaliste, mais ici, la thèse professée implicitement, le prend comme dominante dans le système, en raison de son efficacité (jamais interrogée politiquement). Autre effort de Rosi pour mettre Mattei à distance, pour réduire son omni-présence dans la scène et pour le spectateur : l'Affaire elle-même qui, prise comme sujet, oblige à en décentrer le protagoniste. L'enquête à laquelle on assiste ne cesse de dire : « cela s'est-il bien passé comme ça ? », « tout n'est-il pas plus ambigu ? » sans que cela modifie la valeur assertive des plans où figure Mattei. La multiplicité des enquêtes, l'éparpillement des preuves, le manque de coordination font appel à une participation factice du spectateur, le mettent lui aussi en position d'enquêteur, comme s'il pouvait utiliser objectivement et sans méthode les cartes qu'on lui donne, croire en leur neutralité, où comme s'il suffisait de ne pas conclure pour transformer le mode de réception d'un film.

Ce qui caractérise principalement la place de Mattei, c'est son *activité :* le fait qu'il agisse sur un milieu amorphe et le transforme. Et cela sans le déplacement hollywoodien habituel sur l'impact érotique du personnage. Sans exemplarité morale non plus — notion classique elle aussi, qu'elle soit positive ou négative — mais évidemment trop simpliste[7], et dont d'ailleurs le premier cinéaste classique un peu pervers n'a pas manqué de jouer un jour, sans s'attendre à provoquer pour cela la moindre révolution (ce qui ne semble ni le cas d'*Orange mécanique* ni de *La Vallée* par exemple). En distribuant ainsi unilatéralement l'action à l'avantage de Mattei, le film reprend ce qui constituait le principal élément de positivité du héros classique pour son spectateur. Car l'activité du personnage, ordonnant une passivité symétrique chez le spectateur, « annulait » la place de celui-ci, le mettait en demeure de l'accepter puisque, de toutes façons, aucun autre choix ne lui était offert. La fameuse thématique de l'échec dans le cinéma hollywoodien n'avait pas d'autre sens : séparer chez le héros le simple résultat des actions

7. Il est à noter que ce code moral excessif est, aujourd'hui, en train d'acquérir un certain charme désuet (le succès des rééditions Hollywood Story n'a guère d'autres raisons), où sa décence de surface en vient à passer pour un refus élégant de la surenchère beaucoup plus que pour une contrainte d'appareil. Position pertinente en un sens : le vieux code Hays, aujourd'hui anachronique, a été balayé par la poussée des nouveaux produits hollywoodiens (eux-mêmes symptômes d'une autre évolution), mais ceux-ci n'en sont pas pour autant moins respectueux des mêmes contraintes de « fond ». L'élégance, la concision (et l'érotisme) se trouvaient donc bien du côté de films qui ne mimaient pas aussi dérisoirement la transgression.

de la *volonté d'agir.* Fonction des plus idéologique (dans le sens de celle qui domine) puisque c'est elle qui fait du spectateur un regard nécessairement *sans réserve.* Et qui, de plus, rend impossible toute division réelle du héros (c'est pourquoi l'immoralité qui en est une fausse y a tant de succès). Forcé d'agir, il ne peut se retrouver paralysé, pris entre des intérêts opposés ou se contredisant lui-même. (comme par exemple Maître Puntila dans la pièce de Brecht). Mais une critique de la société, dans la phase présente de l'hégémonie bourgeoise, doit préalablement reposer sur une mise en œuvre de la contradiction. Chez Brecht et dans une certaine mesure chez des cinéastes comme Mizoguchi ou Renoir, cela a pu consister en l'abandon de ce principe du héros agissant. Un exemple : dans *La Règle du Jeu,* le principe de l'activité est distribué entre les personnages, et tous sont partagés par des intérêts contradictoires qui les divisent eux-mêmes et entre eux, ce qui donne un caractère flottant à leur conduite. Dalio, le Marquis - « métèque » n'est pas celui qui agit, mais celui que toute action déchire, ce qui ne l'empêche pas d'opter en dernière instance pour ses intérêts de classe au détriment de ses « sentiments » (il vide Carette, le braconnier-domestique, la mort dans l'âme). Le conflit dialectique est donc ici l'agent d'un réalisme critique principalement négatif vis-à-vis de la société bourgeoise. Et les actes des personnages renvoient, en dernière instance, à la contradiction sociale.

Le problème le plus urgent que soulève cette question est, aujourd'hui, celui-ci : peut-on encore se contenter de héros négatifs, partagés, simples révélateurs des contradictions de classe ? Comment penser le héros positif d'un point de vue politique, c'est-à-dire dont l'opposition à la bourgeoisie soit active ? Mais alors, comment éviter que ce personnage ne soit perçu de façon réflexe comme un « héros s'occupant de politique » (s'il agit) et ne retombe dans l'exemplarité édifiante classique ? Ainsi le héros du film de Petri est bien un prolétaire, ce qui change de l'habituelle indéfinition de celui-ci. Mais cette exception ne produit à elle seule, ni (négativement) une division critique de la scène, ni (positivement) une image de lutte réelle. Cela parce que la scène est (cf. ci-dessus) pensée métaphysiquement et de façon autonome comme sa propre cause, et simultanément parce que Volontè est reçu par le spectateur comme un personnage agissant, dans la continuité du cinéma classique *avant* d'être un héros positif (politiquement) de la classe ouvrière. L'idéologie bourgeoise est sur l'écran et dans la salle. Autrement dit, l'erreur du cinéma moderniste est de croire que quelques idéologèmes peu recevables par la bourgeoisie vont faire basculer leurs films dans l'autre camp, alors qu'en fait, le combat se déroulant sur une scène déjà marquée, déjà située, est perdu depuis belle lurette.

Aujourd'hui où le cinéma est un spectacle institutionnalisé, où le spectateur (français et consommateur régulier pour simplifier) connaît à l'avance la position intellectuelle qui va être la sienne pendant la projection, tout film qui installe ce spectateur dans une position « classique » affronte, parallèlement au déchiffrement dont il est l'objet, une non-lecture systématique, « culturelle », qui produit les effets de lecture sur une scène codée qui dévoie leur référence à un réel historique concret. Simultanément à tout déchiffrement, ces films mettent le spectateur dans une position de lecture dont les implications idéologiques ont déjà été programmées depuis quelques dizaines d'années de cinéma reflet classique. Ce qui n'est, bien sûr, pas le cas d'un film chinois par exemple, lequel, en fonction de son destinataire spécifique, et parce que l'idéologie prolétarienne est dominante en Chine, peut produire un héros positif dont l'inscription politique ne sera pas dévoyée. Ce qui ne veut dire, ni que ce héros sera exempt de toute contradiction ; ni qu'un héros positif de l'idéologie dominée est impensable en Occident — à condition que soit pensé d'abord ce rapport de domination.

Pascal Kané.

Les aventures de l'Idée
(sur "Intolerance")
2.

par Pierre Baudry

Le tissu fictionnel.

Intolerance[1] raconte, on le sait, « quatre histoires séparées, situées dans différentes périodes de l'histoire, avec chacune sa propre série de personnages »[2], non en les mettant bout à bout[3], mais en les « menant de front », imbriquées, entremêlées, pour former un même tissu fictionnel.

C'est cet entrelacement, et ses effets, qu'on voudrait ici, particulièrement, interroger.

D'entrée, une difficulté y fait obstacle : analyser le système fictionnel et narratif d'*Intolerance* oblige à dissocier les quatre épisodes (*La Chute de Babylone*, la Passion du Christ, la Saint-Barthélemy, *la Mère et la Loi)*, de sorte que tout discours sur le film pourra laisser supposer qu'ils possèdent une autonomie effective, c'est-à-dire que leur imbrication n'est rien d'autre que leur mélange.

Rien n'est moins sûr : outre qu'ainsi on occulterait immédiatement les effets proprement *dramatiques* de l'entrelacement, on préjugerait une hypothèse que l'analyse se doit d'éprouver. On doit plutôt supposer que ces quatre histoires n'existent pas hors de leur *montage*, et que s'il est possible de les distinguer, c'est dans la mesure où le film, tout au long de son déroulement, institue toute une série de signes de leur différence. Bref, il y a bien indépendance des quatre histoires, mais ce, de manière indiscutable seulement au niveau de leurs *référents*.

C'est pourquoi on doit, certes, distinguer deux types généraux de montage dans *Intolerance :* le montage dit alterné, où les enchaînements syntagmatiques sont réglés par un rapport temporel et causal, et le montage dit parallèle, où les éléments mis en rapport ne possèdent a priori aucune relation de succession, de contemporanéité ou de causalité. Cependant cette distinction désigne bien deux types de *rupture,* mais aussi de *raccords* dans la continuité du récit. Aussi verra-t-on que l'alternance entre ces deux fonctions du montage a, sur elles, des effets de brouillage.

Cela dit, la notion de *parallélisme* est ici des plus nécessaire — pour définir l'*unité* (spatiale, temporelle) que leur co-présence dans le film donne aux quatre références historiques entrelacées. Ce qui fait problème ici, c'est avant tout que, contrairement à la presque totalité des films de l'histoire du cinéma, le principe d'organisation d'*Intolerance* s'établisse sur un matériel fictionnel délibérément hétérogène, et dont, quelque travail que le film lui fasse subir, subsiste au moins, indissolublement, une différence fondamentale : celle des époques historiques « reconstituées ». Que des groupes de personnages et des situations n'ayant, *dans la réalité*, rien de commun, se trouvent réunis dans le même espace (l'écran de la projection), tel est le « scandale » d'*Intolerance.*

1. Cf la première partie de ce texte, CdC 240 ; quant aux références, aux plans (P) et intertitres (IT) du film, ils renvoient à la description qui en a été donnée, CdC 231 à 234.

2. IT 1.

3. Comme le fera par exemple Dreyer, avec les *« Feuilles du Livre de Satan »,* ou comme l'avait fait DWG lui-même, dans *Home, Sweet Home* (1913), long métrage racontant quatre histoires reliées par le thème de la chanson célèbre de J.H. Payne.

Errata de la première partie (CdC 240) :

— Page 54, 2ᵉ colonne, 5 lignes avant la fin, lire « 120 millions » (et non pas « 12 millions ») ;

— Page 57, première colonne, le rappel de la note 20 se place à « progressiste » (5ᵉ ligne) ; les suivantes sont décalées : la note 21 à « dénégation », 22 à « péril », 23 à « vice » ; le « 23 » à « force idéologique » (2ᵉ colonne, 7ᵉ ligne) est à supprimer.

Scandale en effet, car un tel dispositif heurte de la manière la plus violente nos habitudes cinématographiques : que l'ancrage référentiel de la fiction donne la garantie de l'unité de la narration[4].

Aussi *Intolerance* se trouve-t-il, de ce point de vue, en opposition aux films de reconstitution dont on fait, généralement, ses héritiers, et où, marquée la référence historique, la reconstitution se « naturalise »[5] ; l'idéologie (à savoir, en tout premier lieu, la notion de l'Histoire que ces films mettent en scène), alors, s'avance masquée, s'effaçant grâce aux mérites d'une causalité vraisemblable : ce sont les princes et les héros qui font l'histoire, dit, par exemple, le peplum, et ce n'est pas la peine d'argumenter pour le prouver puisque, vous l'avez vu, c'est comme ça.

Le système d'*Intolerance* est tout autre : la diversité irréductible des époques qui s'y figurent requiert la présence d'un appareil qui donne la loi des passages d'une séquence à l'autre, et qui en établissent l'unité organique ; en d'autres termes, le film de DWG est le lieu d'une *tension* entre l'hétérogénéité de son matériel fictionnel, et la rationalité qui fonde celui-ci, et l'unifie. C'est pourquoi l'unité de l'œuvre ne se trouve pas dans les quatre « épisodes » eux-mêmes, mais dans ce qui préside à leur réunion : on l'a dit[6], *Intolerance* est un film *sur* l'histoire ; l'effet principal de l'entrelacement est d'attribuer à chacun des « épisodes » la marque du partiel — dont la totalité du film n'est autre que le commentaire : racontant « de front » plusieurs histoires, *Intolerance* commente ainsi leur caractère Historique.

D'où l'importance majeure de ce qui, dans le film, n'appartient à aucun des quatre épisodes proprement dits, à savoir, outre les intertitres énonçant les principes d'organisation du récit[7] :

— ceux qui commentent la mise en relation des quatre histoires, en désignent l'analogie thématique[8] ;

— la série des plans « du berceau »[9], relayant, tout au long, le thème annoncé au commencement du film ;

— l'apothéose finale[10], qui marque (ou re-marque) que le sens des quatre histoires n'est pas en elles-mêmes, qu'elles ont fonction d'exemples pour une thèse dont elles sont les illustrations ;

— aussi bien, les intertitres qui donnent des précisions sur des détails historiques[11], ou, directement, sur le caractère véridique et grandiose de la reconstitution[12].

Tous ces éléments, stricto sensu, ne *racontent* rien : commentant la fiction, ils en rassemblent les composants divers, ils lui imposent son sens[13].

Les cinq réécritures.

Cette hétérogénéité se re-marque au niveau des *styles* des quatre épisodes ; il est aisément repérable qu'ils reprennent ceux de quatre types de films, extrêmement différents, existant avant *Intolerance* :

— L'épisode Babylonien s'inspire en droite ligne des films historiques italiens[14], dont l'exemple avait déjà influencé la *Judith of Bethulia*[15]. Les traits caractéristiques de cette filiation sont la grandeur des décors, la foule des figurants, le thème guerrier, le ton épique, et l'époque elle-même de l'histoire (l'antiquité méditerranéenne). DWG cherche, dans *La Chute de Babylone*, non seulement à surpasser ses modèles italiens — ce qu'il pouvait croire avoir déjà fait, dans *Judith of Bethulia*, en utilisant le montage comme élément productif d'un style de récit mené jusqu'alors le plus souvent en plans-séquences (en tableaux) — mais surtout à être lui-même insurpassable, à rendre impensable une surenchère dans un genre où la co-présence d'une foule d'éléments (décors, personnages) dans le même plan sert avant tout à garantir que le tournage ne triche pas, à mettre en valeur une *dépense* stupéfiante. Ainsi s'explique le gigantisme des décors de *La Chute de Babylone*, gigantisme

4. On aurait tort de croire que, à l'époque d'*Intolerance* (qu'on imaginerait comme l'époque « naïve » du cinéma), une telle habitude n'existait pas : dès les débuts, ce qui fonde l'unité d'un film, c'est l'unité temporelle-causale de sa fiction, et la *communauté* de ses actants. C'est postérieurement à *Intolerance*, avec le cinéma soviétique, et particulièrement Vertov, qu'un tel principe a pu être mis systématiquement en question. Pourtant, si, dès 1916, *Intolerance* est à cet égard exceptionnel, il faut préciser qu'il l'est encore plus pour nous, spectateurs de 1972, qui voyons le film à travers toute la tradition postérieure du film réaliste-linéaire hollywoodien.

5. Sur le film d'histoire, cf l'important texte de F. Regnault, CdC 238.

6. CdC 240.

7. IT 1, 2, 3, 6, 17, 25, 130, 131, 229.

8. Ex. : IT 38, 40, 127, 153.

9. IT 4, P 1, IT 5, P 44, 141, IT 64, P 281, etc.

10. IT 327 à P 1725.

11. IT 21, 28, 61, 80, 129, 172, etc.

12. IT 53, 122, 236, etc.

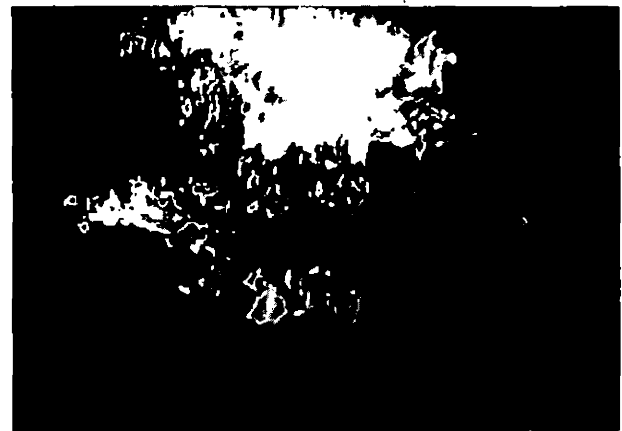
13. Ou *ses* sens, construisant ainsi, pourrait-on dire, une sorte de « métafiction » à partir des quatre épisodes.

14. Citons *La caduta di Troia* (G. Pastrone, 1911), *Quo Vadis ?* (E. Gazzoni, 1912), *Gli ultimi giorni di Pompei* (M. Caserini, 1913), *Cabiria* (G. Pastrone, 1913), *Giulio Cesare* (Guazzoni, 1914).

15. Cf. CdC 240.



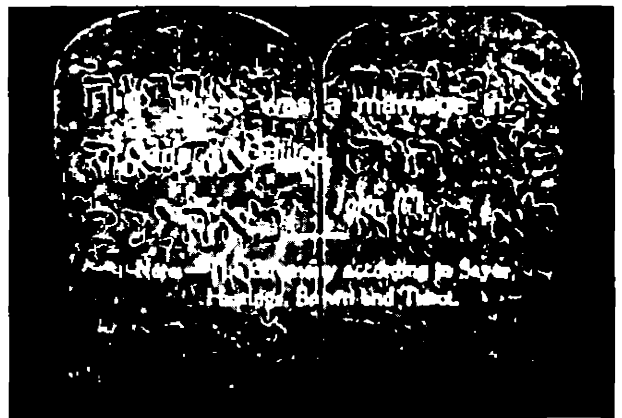
P 44.



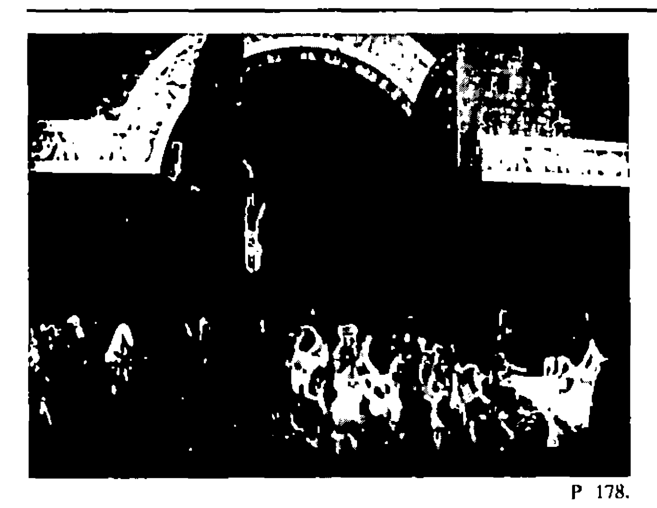
P 1710.



P 1724.



IT 122.



P 178.



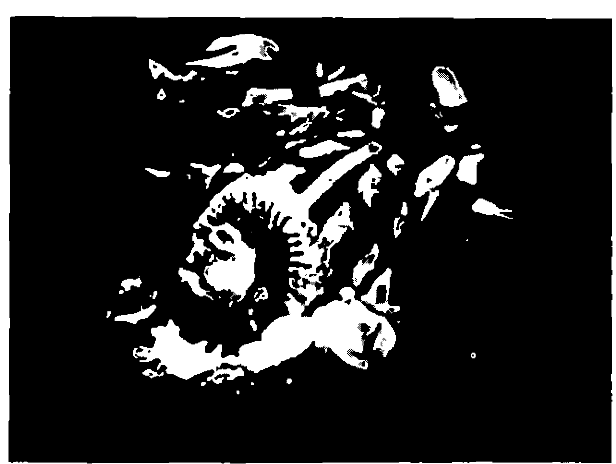
P 1535.



P 452.



P 466.



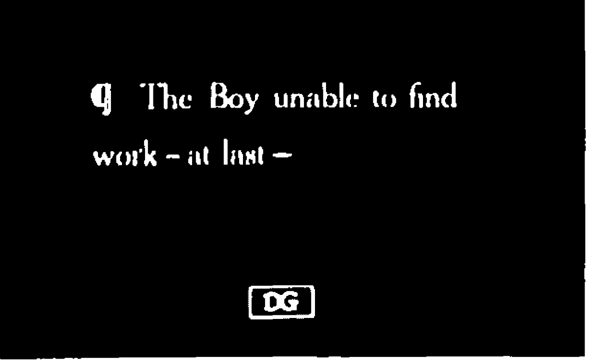
P 714.



P 1015.



P 624.



IT 76.

monstrueux non seulement du point de vue de leur taille réelle, mais surtout, de par le caractère presque *infilmable* de ces édifices énormes : à preuve que DWG se trouve en difficulté pour « faire mousser le produit » qu'est la grande cour du palais de Balthazar autrement qu'en répétant plusieurs fois le même mouvement d'appareil descriptif[16], ou de montrer seulement des détails[17].

— L'épisode biblique renvoie à la tradition, déjà ancienne en 1916 (puisque ses débuts remontent à 1897, en France), des *Passions*, série de films, tant américains qu'européens, représentant la Passion du Christ[18]. Ces représentations étaient les héritières d'un genre théâtral en vogue dans les dernières années du 19e : les « tableaux vivants » à caractère édifiant[19]. L'aspect principal de ce groupe de films consiste à être une série de tableaux relativement statiques, où les personnages s'ordonnent en compositions à la manière des Chemins de Croix[20]. Ce qu'en reprend l'épisode biblique d'*Intolerance*, c'est, outre le sujet, le caractère peu dynamique du récit : les personnages se déplacent avec lenteur, leurs gestes sont mesurés, à la limite du compassé, comme s'ils étaient conscients de la somme de Grâce et de Sacré qu'ils transportent avec eux ; à la différence des trois autres histoires, l'épisode biblique n'est pas à proprement parler le récit d'une série d'événements, mais plutôt une suite de tableaux (d'aspect saint-Sulpicien, cf. les effets de drapé des costumes, la componction des regards) dont la fonction, toute picturale, est d'*évoquer*.

— L'épisode de la Saint-Barthélemy, quant à lui, se réfère aux « Films d'Art » : films français réalisés dès 1907 (bientôt exploités et imités aux Etats-Unis : les *Famous Players in Famous Plays* de Zukor, 1912), mettant en scène des acteurs célèbres, dans des pièces de théâtre et romans « à sujet noble » du fonds littéraire français, et de l'histoire. (Le plus connu demeure *L'Assassinat du Duc de Guise*, de Le Bargy et Calmettes (1908), avec Albert Lambert, sur un scénario de l'écrivain alors très connu Henri Lavedan). *Intolerance* en retient, outre son sujet (l'histoire de France), un style de jeu d'acteurs « théâtral » (les acteurs de théâtre des « Films d'Art » compensaient l'absence de son par des mimiques et gesticulations ; de même, cf., dans la Saint-Barthélemy, le jeu véhément des personnages du Roi et de Catherine), un rapport au décor analogue à celui d'une scène théâtrale (ainsi, on remarquera que les séquences d'intérieurs sont presque toujours filmées dans le même axe, et que les personnages s'y déplacent systématiquement en fonction d'une impénétrabilité du « côté absent »), et aussi, ce qui n'est pas négligeable, la manière de figurer des meurtres (les piques et épées crevant le ventre des Huguenots[21] sont une citation directe des fleurets perçant le Duc de Guise).

— *La Mère et la Loi* est, par contre, celui des quatre épisodes qui renvoie le moins explicitement à un genre ou à un style de films contemporains ou antérieurs à *Intolerance*. On y verra cependant la réinscription, dans le genre nouveau des films populistes[22], d'une style de récit expérimenté par DWG lui-même, particulièrement dans ses courts métrages Biograph : celui des histoires à suspense, avec un *climax*, et où le montage alterné (ainsi que les caches), est chargé de multiplier les effets dramatiques de l'intrigue.

Quant à l'intrigue elle-même, elle reprend nombre de traits de celle du court métrage *The Musketeers of Pig Alley*[23].

— Enfin, on remarquera que l'apothéose finale d'*Intolerance* elle-même fait référence à une tradition artistique : celle des *ciels* et empyrées de la peinture chrétienne (Le Greco, Tiepolo, etc.) ; dans le champ du cinéma, à l'utilisation « décoratiste » et descriptive de la surimpression (telle que l'avait déjà employée DWG, par exemple, en 1914, dans *The Avenging Conscience*) ; enfin, que l'apothéose elle-même, comme manière de terminer un film, n'est pas un élément nouveau : cf. celles de *Home, Sweet Home* et de *The Birth of a Nation*.

16. Les fameux P 924, 929 931, 1494, 1574, 1589, 1637, 1639. Ces plans sont tous filmés à peu près du même point de vue, et avec le même mouvement. Signalons d'ailleurs que, une fois les décors babyloniens construits, DWG et Billy Bitzer se trouvèrent effectivement dans l'embarras, ne disposant pas du recul nécessaire pour les filmer. Après avoir songé mettre la caméra dans la nacelle d'un ballon captif, on y renonça (le vent empêchait de cadrer), pour construire une sorte de grand ascenseur où une plate-forme, manœuvrée par des cordes, pouvait monter et descendre un pan incliné.

17. Ex. : P 930.

18. Et dont le plus connu reste la *Passion* de Zecca et Nonguet (Prod. Pathé, 1902). Notons, au passage, une filiation probable entre ces *Passions* et le film historique italien.

19. Sur la manière dont étaient reçus ces films, dont la plupart eurent d'ailleurs un grand succès, cf. par exemple ce qu'en raconte le producteur A. Zukor, *Le public n'a jamais tort*, p. 62-3.

20. On raconte même que J.-L. Vincent, le réalisateur de la première *Passion* américaine (Product. Hollaman, 1897), peu habitué au cinéma, ordonnait aux acteurs, au début de chaque prise : « Ne bougez plus ! ».

21. Ex. : P 1354, 1429, 1430, 1535.

22. Cf. CdC 240.

23. Film réalisé pour la Biograph en 1912, le plus connu des Griffith de cette période ; un court résumé de son intrigue permettra de la comparer avec celle de *La Mère et la Loi* :
Une jeune fille (The Little Lady) vit dans le quartier populaire (et mal famé) d'une grande ville, en compagnie d'un musicien ; celui-ci la quitte provisoirement pour faire fortune. Restée seule

Bref, *Intolerance,* en même temps qu'il raconte quatre histoires, est aussi le lieu d'une reinscription des différentes « tendances de l'art cinématographique » de son époque[24], et peut donc être décrit comme leur *somme,* leur réunion encyclopédique. Le projet de DWG semble bien avoir été de les rassembler de telle sort que son film devienne comme le terme, la fin indépassable de l'histoire du cinéma[25].

Mais ce re-marquage n'est pas un simple digest, une pure répétition : il s'agit bien plutôt d'une *récriture* des genres et styles qui y sont convoqués ; en effet :

— On peut constater une série d' « influences » réciproques entre les quatre épisodes : par exemple, une tendance à la gesticulation dans *La Chute de Babylone* (La Princesse Bien-Aimée, la Fille de la Montagne) ; inversement, la pompe babylonienne engage l'épisode français dans le *faste,* et la mise en valeur du décor[26] ; mais le plus important est que le montage griffithien de *La Mère et la Loi,* par contamination, trouve à s'exercer — à des degrés et selon des modalités diverses[27] — dans les trois autres épisodes, les fractionnant « pour en multiplier l'effet émotionnel ».

— Inversement, en tant que parties d'un tout, ces quatre styles différents font système, et organisent entre eux des *oppositions* (ex. : la pompe descriptive de Babylone/l'économie « serrée » du récit moderne) qui requièrent de chacun d'entre eux d'avoir un effet spécifique qui rejaillisse *sur l'ensemble :* le suspense moderne, la tuerie française, l'épopée antique, la religiosité chrétienne. Ce que la mise bout à bout des quatre histoires aurait été impuissante à produire. C'est bien leur entrelacement qui les travaille, les mettant en opposition et concurrence pour le développement d'un thème, et la formulation d'une thèse.

L'insistance du thème.

Pourtant ce thème, cette thèse, ce sens, semblent se dérober : malgré l'insistance d'*Intolerance* à marquer son centrement[28], définir ce dont il s'agit présente la plus grande difficulté : on voit bien qu'il est question de lutte, dans l'histoire, entre deux tendances : l' « intolérance » et l' « amour », et, subsidiairement, de l'opposition entre le couple, les bonheurs simples et paisibles, et la société, la guerre, la soif de pouvoir. Mais tout cela, pour être formulé dès les premiers intertitres[29], n'en garde pas moins, au long du film, un aspect « flottant » ; aucune des notions mises en jeu n'est clairement définie, et si les quatre épisodes ont pour rôle d'en donner des exemples concrets, le résultat en est aussi de les brouiller, de les ensevelir dans le pur divers.

C'est ici que le leit-motiv[30] du berceau prend son importance : il est chargé avant tout de répéter hors des histoires la *présence* du thème ; en d'autres termes, il a à le *figurer*[31]. Ainsi s'explique que, toujours identique — sauf quelques minimes différences d'éclairage et de cadrage, qui font varier sa plastique — ce tableau ne raconte strictement rien : d'une fois à l'autre, rien dans ce qu'il dénote n'est transformé[32]. Bien plus, annoncé au début comme la figuration de « Out of the Cradle endlessly rocking » (le premier vers d'un

avec sa mère, la jeune femme est courtisée par un mauvais garçon (*musketeer*) ; la mère meurt. La jeune femme va au bal avec une amie. Le musicien revient, riche, mais se fait détrousser par le mauvais garçon ; au bal, une bagarre éclate, la police arrive. Le musicien retrouve son portefeuille et rentre avec elle chez la jeune femme. Arrive le mauvais garçon, qui apprend alors que la jeune femme n'était pas seule, et promet de cesser ses assiduités importunes. Un policier survient pour l'arrêter, mais la Little Lady lui donne un alibi. On se serre la main, avec un clin d'œil complice.

24. Certes, on peut voir deux grands absents : le western et le burlesque. Il faut supposer que, à la différence de Thomas Ince et de Mack Sennett, ses associés de la Triangle, DWG ne voyait pas en eux des genres autonomes. (Aucune différence entre ses courts métrages « western » de la Biograph et ses mélodrames, sinon l'utilisation d'une « couleur locale » ; quant au comique, il n'est pas absent des quatre histoires d'*Intolerance.*) De même, le montagiste qu'était DWG ne pouvait trouver aucun intérêt au cinéma merveilleux de Méliès (puisque les effets de celui-ci sont fondés sur l'unité spatio-temporelle du plan-séquence).

25. DWG avait d'ailleurs l'intention de se retirer, au cas où *Intolerance* aurait été un succès commercial. C'est du moins ce qu'il avait déclaré dans le magazine *Photoplay* (nº X, nov. 1916, p. 34).

26. Cf. p. ex. le travelling et le panoramique des P 74 et 76.

27. Ainsi, on trouve moins d'alternances dans la partie babylonienne que dans la partie moderne, et, par contre, beaucoup plus de séquences descriptives.

28. On peut repérer pas moins de 18 occurrences du terme « intolérance » dans le texte des intertitres, sans compter toutes les apparitions du carton de type B. (Pour la description des différents types d'intertitres, cf. l'Avertissement, CdC 231.)

29. Cf. IT 2.

30. P 1, 44, 141, IT 64, P 281, 390 bis, 482, 597, 702, 905, 923, 1095, etc.

31. Ce, dira-t-on, dans l'intention de DWG ; on verra avec Eisenstein qu'il n'en n'est pas tout à fait ainsi.

32. C'est ce trait qui nous fera critiquer l'hypothèse, au premier abord séduisante, émise très récemment par Marcel Oms *(Les Cahiers de la Cinémathèque,* nº 6, p. 34) qui, ayant dénombré quatorze apparitions, plus une, du plan en question, écrit : « Ce découpage correspond à la liturgie romaine, particulièrement vivace dans le premier quart de siècle, et ferait de chaque plan du berceau une station de Chemin de Croix. » En effet, outre que le nombre d'apparitions de ce plan varie d'une copie à l'autre, sans qu'on puisse être sûr de leur légitimité — cf. notre avertissement, CdC 231 — et que nous en avons quant à nous dénombré bien plus de quatorze, il faut remarquer que les Chemins de Croix *racontent* la Passion. De plus, une telle comparaison ne permettrait d'établir des correspondances tableau par tableau (et le résultat est assez « tiré par les cheveux »), que si le spectateur compte les apparitions du Berceau. (Ce qui est improbable.) A supposer même que cette analogie ait été une intention de DWG (ce qui n'est pas impossible), elle n'a aucun effet. Bref, l'hypothèse est, au mieux, indécidable. S'il fallait comparer le leitmotiv du Berceau à quelque chose, ce serait plutôt au refrain des poèmes à forme fixe (ballade, rondeau...).

poème de Walt Withman), il perpétue dans tout le corps du film l'aspect fragmentaire de ce vers : il vient comme en apposition d'un terme qui n'est jamais énoncé[33]. Ainsi, la course du Berceau dans *Intolerance* est-elle celle d'une phrase incomplète, et qui devrait trouver son terme par le montage du tableau avec les quatre « épisodes ». Bref, ce plan du Berceau est le lieu d'un clivage : il ne cesse de figurer un berceau concret[34], mais en même temps, se charge au niveau de la connotation, de ce qui, dans l'entrelacement des quatre épisodes, fait sens.

Aussi ce plan a-t-il une triple fonction :

— d'une part, il répète, dans le corps du film, l'assertion de la présence d'un thème ;

— d'autre part, signe *vide* en ce sens qu'il est non-diégétique, et privé de toute référence historique, il a le rôle logique d'une *copule*, permettant et aménageant le passage d'une époque à une autre ;

— enfin, il relance l'incomplétude de l'inscription du thème, de telle façon que, à chacune de ses apparitions, sa vacuité se remplit, progressivement, de ce que les quatre épisodes produisent de sens et d'émotion.

On interprétera de cette manière le dernier plan, où le berceau et la femme sont visibles de plus près que dans les autres occurrences : le tracé du leitmotiv l'a transformé, en a complété le sens, et loin de le figer, en a rendu la figure familière et déchiffrable.

33. Dans le poème de Whitman, ce vers est la première d'une série d'appositions à un complément d'objet direct, qui ne vient qu'au vingt-deuxième vers.

34. Cf. Eisenstein, *Dickens, Griffith et nous*, CdC 234, p. 32 et 34.

Le réseau des personnages.

Cette concurrence des quatre histoires, représentée par le Berceau, amène souvent à déclarer qu'elles racontent « la même chose ». Mais c'est là une description rapide, et qui fait outre mesure confiance au parallélisme affiché de ces « épisodes ». Même si, en effet, ce qui les unifie semble être, dans le projet du film, d'illustrer une même thèse, il n'en demeure pas moins que ces quatre histoires ont « chacune sa propre série de personnages ».

Aussi, pour questionner le parallélisme, est-il nécessaire d'examiner de quelle manière il détermine les rapports de ces séries.

Bien que les quatre histoires soient séparées, il est indubitable que leur co-présence et imbrication met en jeu, comme élément productif, une *communauté* : non celle qui ferait qu'entre elles les seules différences soient dues aux costumes et aux décors — de l'une à l'autre, tout ne serait alors que déguisement, ou avatar — mais plutôt la mise en place de dispositifs « actanciels » *analogues ;* autrement dit, la relative similitude des quatre histoires se situe avant tout au niveau de la définition des *places fictionnelles* des personnages ; *La Chute de Babylone*, la vie du Christ, la Saint-Barthélemy et *La Mère et la Loi* n'ont certes pas les mêmes personnages sous des visages divers, mais des personnages différents, qui peuvent se regrouper en séries « transversales », selon les rôles généraux qu'ils représentent.

Ce qu'on figurera par le schéma suivant (cf. page 38) :

Une telle « distribution » appelle plusieurs commentaires et remarques :

— Elle ne s'inscrit pas *telle quelle* dans chacune des quatre histoires, mais est un *effet* de leur co-présence : les « places » en question peuvent se repérer *de l'une à l'autre ;*

— L'importance des personnages peut varier dans la même « rubrique » (ex. : la Princesse Bien-Aimée/le prêtre catholique) ;

De même, leur définition varie également quant à leur rapport aux autres rubriques (ex. : Balthazar et la Princesse Bien-Aimée/Le Policier Bienveillant et l'aumônier) ;

c'est-à-dire que les *événements* des quatre histoires sont effectivement différents.

Les quatre histoires

Les séries de personnages

	La chute de Babylone :	La Saint-Barthélemy :	*La Mère et la Loi :*	La vie du Christ :
1. La jeune fille :	La Fille de la Montagne	Yeux Bruns	La Petite Chérie	La mariée de Cana
2. Le jeune homme :	Le Rhapsode	Prosper Latour	Le Garçon	Le marié de Cana
3. La « bonne » loi et le « bon » pouvoir :	Balthazar Le tribunal, le marché au mariage		Le Policier Bienveillant	
4. La « mauvaise » loi et le « mauvais » pouvoir :	Cyrus	Catherine de Médicis, Monsieur La France... Le roi	Jenkins Des policiers Le juge	
5. La « bonne » religion (et la « bonne » morale) :	La Princesse Bien-Aimée	Un prêtre catholique (a) (a) : cf. P 1433 etc.	L'aumônier	Jésus
6. La « mauvaise » religion (et la « mauvaise » morale) :	Les prêtres de Bel	Les catholiques Les huguenots de la « Michelade » de Nîmes, P 713-722	Les « Vierges Vestales... » Miss Jenkins	Les Pharisiens
7. Les victimes :	Les Babyloniens L'entourage des princes	Les Huguenots La famille d'Yeux Bruns	Les grévistes La Délaissée	
8. Les brutes :	L'armée de Cyrus	Le Mercenaire Les soldats	La milice Le Mousquetaire Les bourreaux	

— La (re)construction est organisée comme une série d'*oppositions ;*
— La première de celles-ci (1/2) est chargée de représenter, dans chaque histoire, la différence sexuelle, et de répéter une image du couple, sur laquelle se repèrent les autres oppositions ;
— Le système oppose non des notions antagonistes, mais des mêmes notions (loi, pouvoir, religion morale) affectées de positivité ou de négativité. Aussi les luttes mises en scènes par le film sont-elles celles d'une histoire, moins de la Loi et de la Religion, que du Bien et du Mal ;
— Les « héros » échappent à l'alternative positivité-négativité, ailleurs omniprésente, dans la mesure où ils ont fonction d'*enjeu imaginaire*[35] de ces contradictions. Ce, selon des modalités diverses :

— dans la *Chute de Babylone,* les héros sont dans des camps, et les choisissent (d'où la nature épique de l'épisode) ;
— les héros de la Saint-Barthélemy sont dans des camps, et les subissent (aspect mélodramatique) ;
— Ceux de *La mère et la Loi* appartiennent à une classe sociale, et subissent les conséquences de cette appartenance (caractère réaliste).

— Bien que la fiction autonomise les héros en en faisant des couples spéciaux d'opposition, on pourrait cependant les ranger dans la classe des victimes[36] : les couples *subissent* les situations historiques.
— Le tableau n'est pas tout à fait complet : d'une part, c'est par l'absence de toute « bonne » loi et de tout « bon » pouvoir (ni Coligny[37], ni Henri de

35. On reviendra là-dessus.

36. V. Propp *(Morphologie du conte,* p. 62), définit ainsi le héros-victime : « Le personnage qui souffre directement de l'action de l'agresseur au moment où se noue l'intrigue. »

37. P 81 et sq.



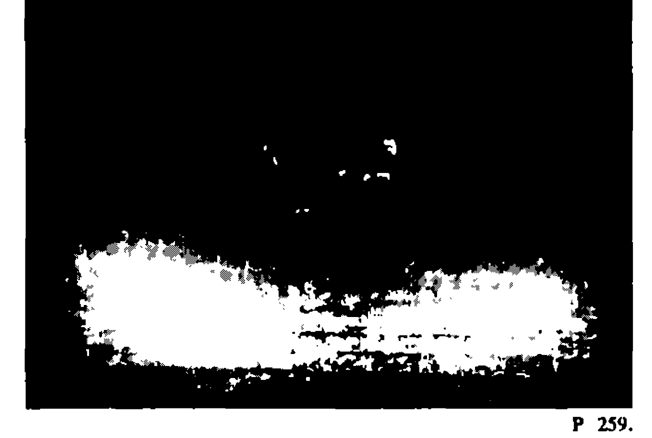
P 525.



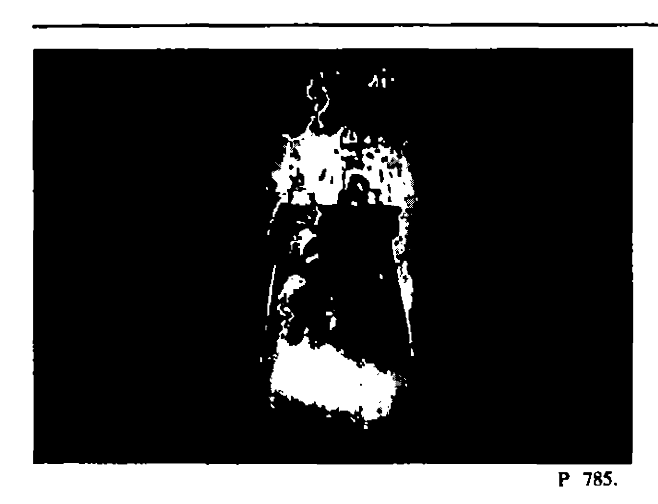
P 507.



P 1702.



P 259.



P 785.



P 211.



P 1653.



P 443.



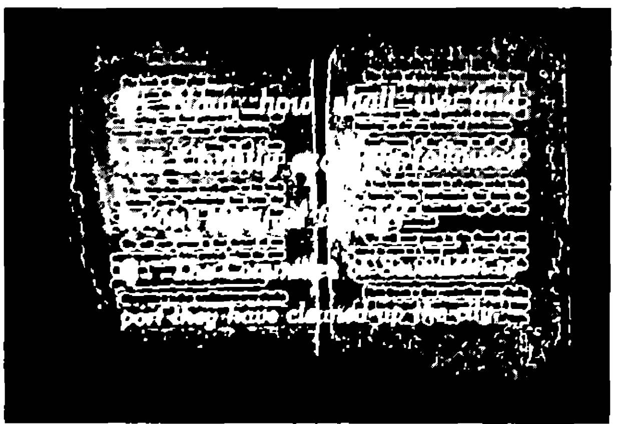
P 461.



P 1489.



P 1662.



IT 153

Navarre[38] ne peuvent en tenir lieu), que l'épisode français prend son poids d'atrocité : les victimes n'ont rien qui puisse les défendre.

D'autre part, comme on l'a dit, l'épisode biblique ne raconte pas à proprement parler : on peut remarquer encore ici cette « pauvreté » : à part dans l'opposition bonne/mauvaise religion, les séries de notre construction ne sont représentées que de manière non-individualisée, ou allusive (1/2 : le couple de Cana ; 3/4 : Jésus contre la populace et les Pharisiens[39]), de sorte que l'histoire biblique pour ainsi dire, fait seulement écho aux trois autres.

— Inversement, on peut remarquer que la seule justification de l'existence de certains personnages est d'affirmer la présence d'une rubrique dans l'épisode. L'exemple le plus patent est celui du prêtre catholique qui sauve la jeune enfant protestante du massacre de la Saint-Barthélemy. Ici se repère le libéralisme idéaliste de DWG : rien n'est absolument bon, ni surtout absolument mauvais — les Vierges Vestales représentent la « mauvaise » religion, mais parmi elles une « bonne grosse »[40] bougonne à leurs exactions, et, de toute manière, on les oublie, au sourire béat et attendri de la femme du gouverneur et de l'aumônier de la prison, après la grâce du Garçon[41]. Ce n'est pas vraiment le catholicisme français qui est en cause dans la Saint-Barthélemy, mais seulement les gens au pouvoir, qui utilisent la religion comme alibi[42] ; ce n'est pas le pouvoir réellement qui est en question, mais la passion intolérante de ceux qui forcent le roi, neutre et faible, à ordonner le massacre[43].

Bref, si les situations des quatre histoires sont différentes, leur co-présence implique une série de recoupements de l'une à l'autre dans la fonction et la représentativité des personnages, telle que ceux-ci peuvent être décrits comme les éléments d'un système (combinatoire) d'oppositions inscrivant des rôles généraux analogues : le couple, la loi, le pouvoir, la religion.

L'imbrication.

Cette analogie met les quatre histoires « en écho » les unes des autres[44]. Aussi l'hétérogénéité fondamentale des référents est-elle, non pas déniée, mais recouverte, et, pourrait-on dire, « réfutée » par cette mise en écho : d'une séquence à l'autre, *quelque chose* se répète. L'entrelacement organise des effets de « déjà vu » dans les situations menées de front, effets qui, loin d'être atténués par les ruptures en quoi consistent les passages d'une époque à l'autre, en sont au contraire augmentés ; le montage parallèle, à ce titre, tend à linéariser relativement le récit. Cela est d'autant plus sensible que ces répétitions se font à l'intérieur d'un même système de narration, où les différences sont en même temps la marque de l'unité du système qui les inscrit : on donnera ici l'exemple des intertitres qui[45] apparaissent sur des fonds décorés distincts pour les quatre histoires : ces cartons servent bien à signaler qu'on est dans tel épisode, et pas dans les autres, mais, simultanément, cette différence même les *met en rapport* avec les autres types d'intertitres, et les autres époques.

De même, l'utilisation des caches impose aux quatre épisodes une communauté plastique[46]. Enfin, et c'est sans doute le point le plus important, le déroulement du film, après un temps d'exposition[47], redouble l'analogie fictionnelle, en mettant « en rime » des motifs figuratifs, au premier rang desquels la roue — le parallélisme est célèbre, des roues des chars babyloniens, et de la roue dentelée de la tente de Cyrus[48], avec le train et les voitures de l'épisode moderne. Tout se passe comme si la distance des époques restait infranchissable — quoi qu'il se passe, Cyrus ne peut pénétrer dans les décors de la Saint-Barthélemy[49] — mais que le film cherche à forcer cette béance fatale de la collure en mettant en écho ces éléments figuratifs.

Aussi l'imbrication des épisodes n'est-elle en rien leur mélange : les analogies qu'elle permet ne sont pas de simples « ressemblances », qu'une mise bout à

38. P 99 et sq.

39. P 517 à 545.

40. P 662.

41. P 1702.

42. Cf. IT 28.

43. Cf. P 998 à 1021.

44. Renforcée en cela, on l'a dit plus haut, par une série de plans et d'intertitres dont le rôle principal est d'accroître son évidence ; citons deux exemples particulièrement patents : l'IT 153 et le P 686.

45. A part quelques exceptions significatives ; ex. : IT 40.

46. Certes, les caches sont employés principalement à des fins dramatiques et dynamiques (ils montrent ce qui doit être vu, cachent ce qui n'a pas à l'être, pour aussi accuser une dynamique de l'image — cf. p. ex. : P 211, ou P 785 —) ou même purement pathétiques (cf., P 1653, la lente ouverture d'iris retardant l'apparition des colombes), mais leur résultat est aussi de faire de la surface de l'image quelque chose de variable ; pour être plus exact : ils multiplient les cadrages de telle sorte que le cadre n'est plus perçu comme la limite « naturelle » du visible. Tout cela, bien sûr, n'est pas spécifique d'*Intolerance*, bien que cela y atteigne un très haut degré de complexité. Signalons que l'utilisation « décoratiste » du cache s'exacerbera dans des films tels que *Die Bergkatze*, de Lubitsch (1921).

47. On dira, approximativement : le prologue et le premier acte, c'est-à-dire jusqu'au P 904.

48. Ainsi que de la roue-noria du P 1390.

49. Ce qui serait burlesque : cf. *Sherlock Junior*, de Keaton ; notons au passage qu'une étude des relations des cinémas de DWG et de B.K. serait vraisemblablement très fructueuse — ne serait-ce que sur *Intolerance* et *The three Ages*.

bout aurait sans doute aussi bien fait sentir ; l'entrelacement, accusant des similitudes, met, de manière productive, les quatre histoires en situation d'interdépendance.

Ce, à deux titres :

— Au niveau purement dramatique, la fragmentation produit des ruptures dans la narration de chaque histoire : celle-ci s'interrompt pour laisser place à une autre, si bien que cette dernière *prive* le spectateur de la continuation de la précédente. On l'a dit plus haut : les quatre épisodes vont en concurrence ; il faut remarquer ici qu'ils se « gênent » réciproquement. Ainsi, le principe d'entrelacement, différant sans cesse le déroulement de chaque histoire, en augmente et relance le *suspense*.

D'autre part, il permet des ellipses — la plus manifeste étant celle du viol de Yeux Bruns par le Mercenaire[50] — comme si les histoires pouvaient[51] continuer alors même qu'on ne les voit pas : la séquence d'un épisode venant en coupe d'un autre épisode, occupe alors la place, sur la chaîne temporelle unique du film, des temps référentiels divers[52].

— « Imbrication » est ici à entendre au sens exact : les histoires « se recouvrent » partiellement, c'est-à-dire que, non seulement leurs fragments se succèdent, par alternance, mais aussi que le système de leur « mise en écho » charge chaque épisode de plus de sens qu'il n'en a, dans et par lui-même : les séquences d'*Intolerance* pourraient être comparées à un volume, épais de quatre strates, dont une seule apparaît sur la surface : les *événements* de chaque histoire se déroulent ainsi « sur le fond » des autres, obtenant d'eux un poids, une densité qui les transforme, fait apparaître leur rationalité[53], et tend ainsi à les marquer d'un caractère de *processus*.

50. « Entre » le P 1520 et le P 1535.

51. Ces ellipses, bien que significatives, sont, en fait, moins fréquentes et moins importantes que ne l'ont cru la plupart des commentateurs ; on s'en persuadera en lisant la description plan par plan du film.

52. Mais le plus important, dans l'exemple cité, c'est que ce qui s'absente dans l'ellipse est quelque chose d'insoutenable, que la séquence « de coupe » vient *masquer*, et qui se *métaphorise* (le rictus, P 1517 ; le percement par l'épée, P. 1535).

53. Le thème de la lutte entre l'amour et l'intolérance.

L'ordre.

Une telle tendance de l'événement au processus oblige à poser la question suivante : si le montage est « parallèle », les quatre histoires, en tant que matériel fictionnel, le sont-elles réellement ? Ont-elles le même statut, le même degré d'exemplarité dans leur rapport au thème ?

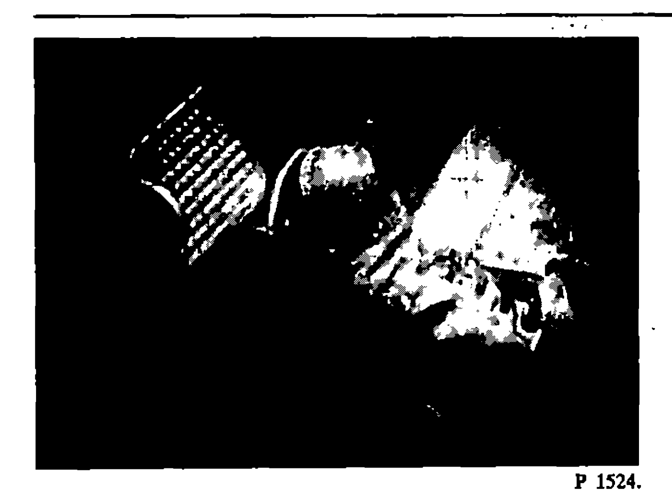
Il semblerait que non ; en effet :

— A plusieurs reprises[54], l'épisode biblique est mis explicitement en relation avec le reste de la fiction, de manière à en expliquer les articulations : il assimile certains personnages modernes aux Pharisiens, il met en opposition les intolérances à la bonté du Christ ; aussi la Passion prend-elle un caractère fondateur : c'est elle qui donne leur *vérité* aux autres histoires, qui met en place les séries d'oppositions qu'elles développent et diversifient.

Pourtant, on l'avait remarqué, elle *raconte* moins, et fait seulement écho aux antagonismes qui se déploient ailleurs. Or c'est justement de cela qu'elle prend son importance : qu'elle raconte moins implique qu'elle représente plus ; ce qu'elle figure, à la différence des autres épisodes, appartient à un double registre : non seulement historique, mais aussi religieux. Les séquences bibliques tendent à être, sur un mode purement assertif, la marque d'un *ineffable* qui contraste alors avec l'aspect anecdotique des trois autres histoires ; entrant en écho avec elles, la vie du Christ assure leur sens religieux, et autorise que leur fin se continue d'un *supplément de sens :* l'Apothéose. Ainsi, la religion chrétienne, donnant sens aux histoires, est sens de l'Histoire. Pour DWG, la raison historique serait théologique.

— D'autre part, elle est téléologique. On remarquera en effet qu'*Intolerance* commence et finit par l'histoire moderne. Aussi peut-on dire que le film tout entier *se rapporte à elle*, et que les trois autres histoires lui sont, en ce sens, subordonnées : elles ont alors statut de *détours*, d'enclaves dont la fonction est à la fois didactique et valorisatrice.

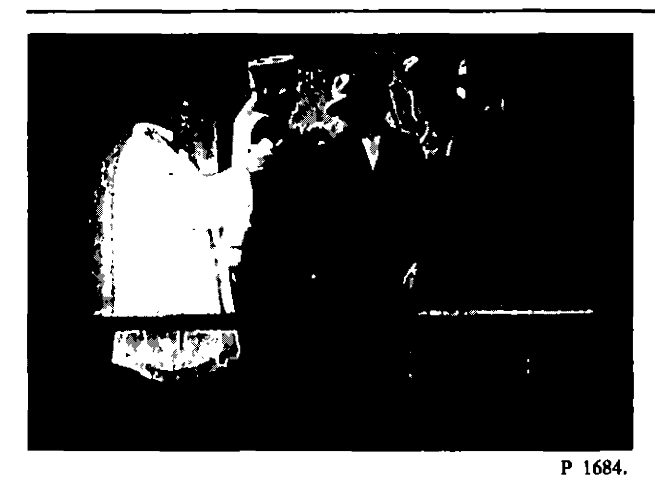
54. Ex. : IT 38, 40, 189, P 686.


P 1524.


P 1516.


P 1643.


P 1517.


P 1684.


P 1723.

Didactique, car le système d'analogies, « recoupant » les épisodes les uns par les autres, fait que les causes modernes deviennent claires grâce aux causes anciennes ; par le recours au passé peut se lire le présent. C'est bien là ce que DWG professait dans sa brochure *The Rise and Fall of the Free Speech in America*[55] *:* l'enseignement de l'histoire sert à éviter d'en répéter les erreurs.

Valorisatrice, puisque, à la différence des autres épisodes, *La Mère et la Loi* « finit bien » : alors qu'ailleurs tous les héros meurent ou disparaissent, l'histoire moderne montre le triomphe in-extremis du Bien sur le Mal. L'écriture de l'histoire par *Intolerance* y marque, non seulement un gain de réalisme, mais surtout un *progrès :* tandis que la Saint-Barthélemy se termine par une tuerie générale, le Garçon échappe de justesse à la pendaison[56], au milieu de la joie générale. On peut prendre cela comme une happy-end exorcisante[57], mais qui, de toute manière, inscrit la société américaine moderne comme en progrès sur le passé, puisque l'amour y fait échec à l'intolérance. Bien plus : il semblerait que le sens même de l'Histoire consiste en cette inscription.

On voit donc bien, puisque la vie du Christ a rôle de « fondement », et l'histoire moderne de *sujet,* que les épisodes d'*Intolerance,* loin d'être « parallèles », sont ordonnés selon un rapport diversifié au thème qu'est l'Histoire.

Le climax.

La Chute de Babylone, la vie du Christ et la Saint-Barthélemy mettent en scène des personnages historiographiquement définis, célèbres, et qui seraient figés dans leur destin si l'histoire des couples[58] ne venait y introduire un facteur d'indétermination ; *la Mère et la Loi,* au contraire, n'est pas la reconstitution d'un chapitre de l'Histoire[59] : la référence qu'elle se donne est l'Amérique du début du siècle, sans personnage historique (ou politique) connu ; elle est une pure fiction. Aussi la conclusion de ses péripéties n'est-elle jamais, en droit, prévisible ; son déroulement a pour loi l'incertitude. L'épisode moderne, bien plus que les autres, est un lieu de *suspense*[60], que l'entrelacement contamine aux autres histoires, pour relancer les leurs.

Ainsi devrait-on décrire l'interaction pathétique des épisodes, spécialement dans le fameux *climax* de la fin du film[61], « montée dramatique » où l'oppression de l'Amour par l'Intolérance s'exacerbe, et les *menaces* de mort se précisent : les prêtres de Bel vont livrer Babylone à Cyrus, Jésus va être crucifié, les Huguenots massacrés, le Garçon exécuté.

Les héros (1. et 2.), alors, servent d'enjeu imaginaire du drame, ce à un double titre :

— pour les milieux fictionnels (camps, classes) qu'ils représentent par synecdoque, en étant les « extraits » ;

— pour le spectateur, dont ils sont les représentants dans la fiction[62], et dont ils appellent l'identification.

Si les menaces de mort subies par ces héros provoquent l'angoisse, c'est donc parce que leur disparition impliquerait pour le spectateur une rupture dans l'exercice de la projection fantasmatique telle qu'elle entraînerait une perte de la représentation. C'est bien cette perte dont le climax mime l'enjeu, laissant pressentir son imminence possible, multipliant les annonces de sa probabilité.

Tel pourra être le point de départ d'un essai d'analyse de la fameuse « multiplication de l'émotion » qu'obtient DWG par le montage alterné, la multiplication des points de vue, la fragmentation de la scène ; indiquons-le brièvement : rejeter un personnage (ou un objet) dans le hors-champ équivaut à mettre son existence fictionnelle en péril, à risquer sa perte.

C'est ce que re-marque la figure du climax griffithien au niveau du *nombre* des lieux fictionnels, dont la multiplication devient mortelle[63], et qu'il s'agit,

55. Cf. CdC 240.

56. Il y a, bien sûr, des oppositions secondaires : l'atrocité de l'assassinat d'Yeux Bruns *contredit* l'euphorie épique de Babylone, et le sublime de la mort de la Fille de la Montagne (P 1653).

57. Il faudrait examiner plus en détail la règle griffithienne de la happy end — laquelle atteint parfois des sommets d'invraisemblance ; cf. par exemple *Dream Street.* Notons que dans la version remontée séparément en 1919 de *The Fall of Babylon,* le Rhapsode et la Fille de la Montagne parviennent à s'échapper ensemble, sains et saufs, de la ville envahie.

58. Les rubriques 1. et 2. de notre tableau.

59. Même si elle s' « inspire » de plusieurs faits divers ; cf. CdC 240.

60. Ex. : Le Garçon empêchera-t-il le Mousquetaire de violer sa femme ; la Délaissée avouera-t-elle en plein tribunal, pendant le procès du Garçon ; la Petite Chérie rattrapera-t-elle le train du gouverneur ; etc.

61. Approximativement, le deuxième acte (c'est-à-dire à partir du P 906) ; plus particulièrement, après le P 1247.

62. On notera ici l'aspect anonyme de ces héros-victimes — bien que l'anonymat, le moindre héroïsme (puisqu'il est dans l'ombre des héros Historiques : Balthazar, Cyrus, Catherine de Médicis...) soit en quelque sorte compensé par l'emphase du surnom, qui définit les personnages de manière emblématique, presque totémique.

63. Par exemple, dans *La Mère et la Loi :* chez la Petite Chérie, chez la Délaissée, la cellule du Garçon, la salle d'exécution, l'escalier de chez la Petite Chérie, le bureau du gouverneur...

à tout prix, de réduire : la fin d'*Intolerance* n'est rien d'autre qu'une course désespérée des personnages pour se retrouver sur le même lieu, dans le même plan[64], *au-delà même de l'hétérogénéité des épisodes.* Course vers l'unité impossible donc, qui fait de la dernière bobine une sorte de délire, où l'hétérogène va au plus près de la fusion, dans le seul contact que la vraisemblance autorise : la simultanéité. La distinction entre alternance et parallélisme, alors, s'abolit, scellant ainsi la communauté des épisodes, non par leur mise en rapport au thème, mais par la modalisation d'une même *angoisse.*

64. Cette thèse semble faite sur mesure pour *Intolerance*, mais elle s'applique parfaitement ailleurs ; cf. par exemple, dans *Orphans of the Storm*, la chevauchée de Danton depuis le tribunal jusqu'à la guillotine, dans *Sally of the Sawdust*, la course de McGargle vers Sally au tribunal, celle de Geoffrey vers la chambre de Mavis dans *The Sorrows of Satan*, etc.

Le supplément.

Ainsi, le climax, produit par le pressentiment de la perte (de la mort des personnages), engendre de l'angoisse ; celle-ci, on s'en doute, n'est pas insupportable : loin de provoquer chez le spectateur la défense et le refus, elle captive, au contraire, son intérêt, et provoque sa *jouissance.*

La psychanalyse nous apprend que l'expérience de jouissance comporte un aspect de perte[65]. Dans le climax griffithien, on pourra dire que c'est par l'expérience imaginaire de la mort que se signifie le rapport à la jouissance[66], puisque s'y indique un manque de signifiant (ce qui, dans l'imaginaire, « apparente » la mort à la castration, car l'une et l'autre font miroiter quelque chose de l'*objet* ; cf. les couteaux des bourreaux de l'épisode moderne)[67].

Or, on remarquera que les éléments sur lesquels s'exerce cette possibilité de perte sont précisément ceux qui, dans la fiction d'*Intolerance*, représentent la positivité : les couples, la « bonne » religion, le peuple[68]. Aussi le film est-il le lieu d'une importante contradiction : il induit à jouir de la mise en péril de ces éléments, alors même que le projet idéologique de l'œuvre est la condamnation morale de ceux qui les attaquent. Contradiction dont sont repérables deux effets :

— L'*ambivalence* intense de la *description* des oppressions ; tel, ce gros plan d'Yeux Bruns[69], qui ne fait en rien progresser la fiction (il ne donne pas d'autres « informations » que le plan précédent) : il a pour rôle d'*insister* sur l'horreur de la situation du personnage, d'en montrer le caractère insoutenable ; cette insistance même en fait un supplément de scène[70], et, simultanément, développe une « photogénie de l'atroce » qui sollicite notre plaisir « sadique »[71].

— L'apothéose finale, supplément de sens nécessaire pour rétablir la thèse, que les histoires, « gauchies » par cette ambivalence, sont incapables de produire synthétiquement par elles-mêmes.

Instruire en divertissant, tel était le rôle imparti par DWG aux reconstitutions historiques[72]. On voit bien que l'instruction et le divertissement, loin de se tenir en harmonie, entrent ici en contradiction, marquant *Intolerance* d'une tension entre l'idéologique et le textuel. Rendre l'instruction divertissante : c'est l'intention didactique même du film qui en subvertit la thèse.

Aussi devra-t-on, puisque *Intolerance* montre, met en scène l'Histoire, analyser *quelle* histoire elle inscrit. (A suivre).

Pierre Baudry.

65. Ce qui est perdu étant, *aussi*, de la jouissance.

66. Ce rapport est représenté, au moins sous un aspect, par la mort des personnages, pour autant qu'ils soient investis.

67. Pour excuser l'aspect rapide et fragmentaire de ces commentaires, précisons qu'il ne s'agit là que des prolégomènes d'une théorie générale du climax. Il est hors de doute en tout cas qu'il s'agit d'une figure privilégiée (de DeMille aux plus récents westerns, par exemple) du cinéma dramatique — par opposition au cinéma épique (le climax suscite un intérêt passionné pour le dénouement plutôt que pour le déroulement, et engendre chaque scène pour la suivante, non pour elle-même).

68. Les Babyloniens, les Huguenots, les ouvriers.

69. P 1517.

70. Cf. le texte de Bonitzer, CdC 232.

71. Ou « masochiste » (si l'on s'identifie au personnage). Pervers étant entendu de toute manière ici dans un sens analogique, qui concerne aussi bien l'imaginaire du névrosé. Cette séquence, particulièrement significative, serait à examiner en détail, et à mettre en rapport avec les menaces de viol dans le climax de *The Birth of a Nation*.

72. *The Rise and Fall...* ; cf. CdC 240.



« La City en appela au peuple. Les clubs démocratiques entrèrent en action. » (Gottfried Bold : le banquier).



« Vous êtes un entêté. J'ai été à l'armée parce que j'ai été recruté. » (Johann Unterpertinger : le paysan).

Leçons d'histoire

Scénario de D. Huillet et J.-M. Straub d'après "Les affaires de M. Jules César" de Bertolt Brecht

Bruits.	1. *Demi-rapproché/ demi-ensemble* — légère contre-plongée — Statue de Jules César debout sur un socle au bord de la via dei Fori Imperiali, avec le Capitole en arrière-plan.
Bruits synchrones.	2. *Rapproché/demi-ensemble* Le jeune homme, de nuque au volant de sa voiture, roule de haut en bas de la piazza di S. Cosimato (marché). — l'Eclair est derrière lui, dans la voiture, — il emprunte ensuite la via Roma Libera, parcourt la via Natale Grande, traverse la via di S. Francesco à Ripa et continue de rouler jusqu'au viale Trastevere (de l'autre côté : la piazza Mastai).
	Jardin-terrasse de la villa Aldobrandini à Frascati
Le banquier Mummlius Spicer : En ce temps-là il ne faisait, autant que je le sache, plus rien du tout.	3. *Demi-rapproché* — légère plongée — Le jeune homme et le banquier assis l'un à côté de l'autre sur un banc. — l'Eclair est derrière eux, et le jeune homme — à droite au premier plan (nuque) — est un peu tourné vers le banquier — à gauche au second plan (profil droit) — qui regarde devant soi.
Le banquier : Il y avait aussi eu dans sa vie un essai de prendre une profession et de gagner de l'argent. Il s'était essayé comme avocat dans deux procès, qu'il conduisit sur l'ordre des clubs démocratiques contre de hauts fonctionnaires du Sénat : pour concussion et autre abus de fonction, exercés dans les provinces. La City payait de jeunes avocats de bonne famille très convenablement pour de tels procès.	4. *Rapproché* — légère plongée, bond en avant dans l'axe (l'Eclair est toujours derrière le banc) — le banquier seul (profil droit, 3/4 de nuque).

5.
Rapproché

— légère plongée, l'Eclair est devant le banc — le banquier, un peu plus de face droite.

Le banquier :

C'était le vieux combat de la City avec le Sénat. Depuis la nuit des temps trois cents familles répartissaient entre elles toutes les fonctions importantes à l'intérieur et à l'extérieur de Rome. Le Sénat était leur Bourse. Là elles négociaient qui d'entre elles se devait seoir sur le banc du Sénat, qui sur la chaise du juge, qui sur le cheval de bataille et qui seulement sur son bien rural. C'étaient de grands propriétaires terriens, ils traitaient le reste des citoyens romains comme leurs valets et leurs valets comme de la valetaille. Les marchands, ils les traitaient comme des voleurs et les habitants des provinces conquises comme des ennemis. Un d'entre eux était le vieux Caton, un arrière grand-père de notre Caton qui, au temps de C. et au mien, était chef du parti du Sénat. Il prônait la législation du IIe siècle, où l'on faisait rembourser deux fois par le voleur, mais quatre fois par celui qui prêtait de l'argent à intérêt, ce qu'il avait « pris ». Encore une génération avant la mienne ils firent une loi, d'après laquelle un sénateur n'avait pas le droit de faire du commerce. La loi venait trop tard, elle fut aussitôt tournée, on peut tout avec des lois, sauf arrêter le commerce, la loi conduisit même au développement des sociétés commerciales, dans lesquelles chacun de cinquante actionnaires possède un cinquantième de navire, de sorte qu'il peut contrôler cinquante navires au lieu d'un seul, mais vous voyez où en tout cas allait la tendance de ces messieurs. C'étaient d'insignes généraux et tout à fait capables de conquérir des provinces, seulement ils ne savaient pas qu'en faire ensuite.

Mais lorsque notre commerce grandissant sortit de ses chaussures d'enfant et que nous commençâmes à exporter en plus grande quantité de l'huile, de la laine et des vins, et à importer des céréales et beaucoup d'autres choses, et particulièrement, lorsque nous voulûmes exporter de l'argent, pour le faire travailler dans les provinces, les messieurs montrèrent leur totale incapacité de hobereaux à marcher avec leur temps, et la jeune City constata qu'il leur manquait d'être sous une conduite raisonnable. Vous comprenez, nous ne sentions aucunement le désir de nous asseoir nous-mêmes sur des chevaux de bataille et de gaspiller notre temps, qui était de l'argent, sur des sièges moisis de fonctionnaires, les messieurs pouvaient tranquillement rester ce qu'ils étaient, seulement justement sous une conduite solide de la City.

6.
Rapproché

— légère plongée — le banquier, de 3/4 face droite.



Le banquier :

Vous comprendrez ce que je veux dire, si vous prenez comme exemple la guerre punique. Nous l'avions conduite pour la meilleure raison qui soit, nommément pour abattre la concurrence africaine, mais qu'en advint-il ? Nos militaires ôtèrent à Carthage non pas ses produits et ses douanes, mais ses murs et ses navires de guerre. On n'alla pas chercher le blé, on alla chercher la charrue. Nos généraux disaient fièrement : Où mes légions mettent les pieds, l'herbe ne pousse plus. Mais ce que nous recherchions, c'était justement cette herbe : vous savez, d'une de ces sortes d'herbes on cuit le pain. Ce qui dans la guerre punique avait été conquis avec des frais immenses, c'étaient des déserts. Ces territoires auraient bel et bien pu nourrir notre presqu'île entière, mais pour le défilé triomphal à Rome on leur ôta tout ce dont ils avaient besoin pour pouvoir travailler pour nous, des instruments agricoles aux esclaves agricoles. Et après une telle conquête vint une administration semblable. Les gouverneurs n'écrivaient les chiffres que dans leurs propres livres de ménage. On sait qu'aucun vêtement ne contient autant de poches que la tunique du général. Mais les vêtements des gouverneurs ne consistaient absolument plus qu'en poches. Les messieurs, quand ils foulaient de nouveau le sol de leur pays, ne faisaient pas un bruit de métal moindre

que s'ils étaient venus dans leurs cuirasses de guerre. Cornelius Dolabella et Publius Antonius, les figures contre lesquelles le jeune C. débuta, avaient chargé la moitié de la Macédoine sur leurs navires.

Le banquier :
De telle manière on ne pouvait naturellement rien mettre sur pied qui se pût nommer réellement commerce. Après chaque guerre il y avait à Rome des faillites et des suspensions de paiements. Chaque victoire de l'armée était une défaite de la City. Les triomphes des généraux étaient des triomphes sur le peuple. La clameur de douleur qui s'éleva après la bataille de Zama, qui mit fin à la guerre punique, était en deux langues. C'était le hurlement de douleur des banques carthaginoises *et* romaines. Le Sénat abattait la vache à lait. Le système était pourri de part en part.

7.
Rapproché
— légère plongée — le banquier, de face.

Le banquier :
Tout ceci était conversation de ville à Rome. On discourait dans toutes les boutiques de barbiers de la pourriture morale du Sénat. On discourait dans le Sénat même de la « Nécessité d'une renaissance morale radicale ». Caton, le plus jeune, voyait noir pour l'avenir des 300 familles. Il résolut de faire quelque chose pour leur bon renom, et apparut, en tant que gouverneur de Sardaigne, dans les villes à lui soumises, à pied et accompagné d'un seul serviteur, lequel portait derrière lui sa tunique et la coupe des offrandes ; et lorsqu'il rentra au pays après son gouvernement espagnol, il vendit auparavant son cheval de bataille, parce qu'il ne se tenait pas autorisé à porter en compte à l'Etat les frais de transport de celui-ci. Malheureusement son navire fut pris dans une tempête ; il fit naufrage et perdit ses livres de comptes et gémit ensuite jusqu'à la fin de sa vie, qu'il ne pouvait prouver à personne combien il avait conduit convenablement ses affaires. Il savait que son comportement était incroyable. La City tenait pour rien le « donner le bon exemple » et les façons de parler morales. Ce qui manquait lui était clair : il fallait payer les fonctionnaires. Les messieurs remplissaient leur fonction en effet à titre honorifique. Prendre de l'argent pour un travail leur paraissait injurieux. Avec des idéaux si élevés il ne leur restait naturellement plus qu'à voler. Et ils volaient sur les tributs en blé et sur les constructions de routes et l'eau des conduites d'eau de l'Etat. La City, comme j'ai dit, n'était pas déraisonnable. Elle se mit en rapport avec les marchands dans les provinces conquises et les encouragea à intenter des procès. Il y eut donc des procès. Cicéron même, la grande trompette de la City, en conduisit quelques-uns, sur ordre de firmes siciliennes. Mais nos messieurs du Sénat s'habituèrent avec le temps aux procès comme on s'habitue à la pluie : on met un manteau. Ils ne volèrent plus désormais beaucoup chez quelques-uns, mais quelque peu chez beaucoup. Et quand pourtant des procès menaçaient, ils volaient tout. Pour conduire des procès, de l'argent est nécessaire. Donc ils volaient à ceux qu'ils pillaient encore en plus les frais éventuels du procès.

8.
Rapproché
— légère plongée — le banquier, de 3/4 face gauche.

Le banquier :
Puis un ou deux riches clubs démocratiques à Rome commencèrent à financer les procès contre les brigands sénatoriaux, c'est-à-dire contre les plus éhontés d'entre eux, ceux qui en province gênaient même des marchands romains dans la conduite de leurs affaires. Ces procès discréditaient toujours

9.
Rapproché
— légère plongée — le banquier, un peu plus de profil gauche.



un peu, et, ce qui était peut-être encore plus important, les jeunes avocats pouvaient se mettre au courant de la matière. Car ici il ne s'agissait pas seulement de faire un ou deux discours spirituels. L'avocat avait à produire et à exercer des témoins, et il avait à répartir habilement les sommes d'argent, de sorte que l'appareil judiciaire fût bien huilé. Nous obtenions de jeunes avocats même des familles sénatoriales. D'aucune autre manière ils ne pouvaient mieux étudier la machine administrative. Il faut avoir corrompu une fois pour pouvoir se faire corrompre correctement soi-même.

10.
Demi-rapproché

— légère plongée, bond en arrière dans l'axe (l'Eclair est toujours devant le banc) — le banquier et le jeune homme, assis comme précédemment : le banquier (à droite du champ cette fois, au premier plan) regarde droit devant soi, et le jeune homme (au second plan cette fois, à gauche du champ) est toujours tourné vers le banquier.



Le banquier :
C. perdit les deux procès. Quelques-uns pensent, parce qu'il était trop incapable, moi je pense, parce qu'il était trop capable. Ce qui l'indique, c'est qu'il dut ensuite partir en voyage pour, comme il s'exprima lui-même une fois devant moi, s'écarter du chemin d'une opinion hostile excitée contre lui. Il alla à Rhodes, soi-disant pour se perfectionner dans l'art oratoire. Comme cette motivation d'un départ quelque peu précipité, pour un jeune avocat ne sonne pas précisément glorieusement, il faut admettre qu'il y avait encore d'autres motifs à ce voyage, qui auraient sonné encore moins glorieusement. Il est vrai que l'on peut comme avocat dans certaines circonstances gagner plus si on perd un procès que si on le gagne. Mais on ne devrait pas faire cela déjà tout de suite avec les tout premiers procès que l'on obtient. C'était une faiblesse de ce jeune homme qu'il ne faisait rien à moitié. Il voulait vraisemblablement dès le tout début être un vrai avocat. Avec la conduite de la guerre il fit de même plus tard. J'en attrapai des cheveux blancs.

11.
Très-rapproché

— contre-plongée — le jeune homme, de face (à droite du champ).



Le jeune homme :
Mais il passa assez tôt pour un homme qui irait loin dans le parti démocratique ?

12.
Très-rapproché

— contre-plongée — le banquier, de profil droit (à gauche du champ).

Le banquier :
Oui, il passait pour un homme qui irait loin. Il vint pour de l'argent. Eux étaient avides de noms. Sa famille appartenait aux quinze ou seize plus vieilles familles patriciennes de la ville.
Le jeune homme (off) :
Vous ne pouvez nier que cela parle pour ses sentiments démocratiques

lorsque l'exigence de Sylla, qu'il divorçât d'avec sa première femme, Cornelia, parce qu'elle était fille de Cinna, il la refusa strictement. Voulez-vous dire que cela non plus n'était pas sérieux pour lui ?

Le banquier :

Pourquoi cela ne devait-il pas être sérieux pour lui ? Cinna avait fait en Espagne une jolie fortune.

Le jeune homme (off) :

Elle fut confisquée.

Le banquier :

Pas à C. Lorsque cela menaça, il partit avec elle et avec Cornelia pour l'Asie.

Le jeune homme (off) :

Vous pensez donc que ce refus de se séparer de Cornelia n'avait rien à faire avec des convictions politiques. Et l'amour bien sûr n'entrait pas non plus en considération ? Il ne pouvait bien sûr pas aimer du tout non plus, selon votre conception ?

Le banquier :

Pourquoi devrais-je croire une telle chose ? Il aimait précisément alors. Un affranchi syrien. J'ai oublié son nom. Cornelia, si l'on peut croire les gens, en était assez irritée. On en vint déjà sur le bateau à des scènes désagréables, et le Syrien insistait pour que C. divorçât. Comme Sylla. Mais C. ne céda pas à lui non plus. Il ne laissait pas, même si cela doit vous décevoir, son cœur disposer de sa tête.

Le jeune homme (off) :

Et l'enterrement, qu'il fit à elle et à sa tante ?

Le banquier :

Celà, c'était politique. Il fit porter dans le cortège funèbre les masques de cire de Marius et de Cinna. Il reçut pour cela 200 000 sesterces du parti démocratique. Sa famille, surtout sa mère, dont je vous ai parlé, une femme très raisonnable, lui en voulut longtemps encore. 200 000 sesterces, ce n'était pas plus que ce que l'on payait pour deux bons cuisiniers. Mais les clubs trouvèrent le paiement suffisant, puisque aucun danger n'était plus lié à la manifestation : le prêteur était alors déjà un démocrate.

Chemin à flanc de colline, derrière la villa Aldobrandini

13.
Rapproché

le jeune homme, de 3/4 face gauche, marche : il se promène en compagnie du banquier, hors champ sur sa gauche, et l'Eclair les accompagne.



Le banquier (off) :

Il avait toujours besoin d'argent. Il s'est essayé aussi une fois au commerce d'esclaves. Vous avez bien entendu parler de l'histoire des brigands de mer ? Seriez-vous prêt à répéter ce que vous en savez ?

Le jeune homme :

Le jeune César fut fait prisonnier près de l'île de Pharmakusa par des pirates. Ils entretenaient des flottes considérables et recouvraient la mer avec une grande foule de bâtiments. Au commencement il se moqua des pirates, parce qu'ils n'exigeaient pas plus de 20 talents de rançon. Ne savaient-ils pas qui ils avaient pris ? Et il s'offrit librement à leur en payer 50. Et aussitôt il envoya quelques compagnons dans différentes villes rassembler l'argent. Avec son médecin, son cuisinier et deux valets de chambre il demeura tranquillement auprès des asiatiques assoiffés de meurtre. Il continua à les traiter si dédaigneusement qu'il leur ordonnait, aussi souvent qu'il se couchait pour dormir, de se tenir en repos. 38 jours il vécut de façon que l'équipage du navire paraissait être sa garde du corps plutôt que lui son prisonnier. Sans la moindre crainte il les plaisantait et les jouait. Parfois il composait même des poèmes et des discours et les leur lisait ; qui ne les admiraient pas, il les nommait imbéciles et barbares, les menaçait aussi souvent en riant de vouloir les faire encore pendre. Les pirates s'amusaient beaucoup de lui et prenaient ses francs discours pour de charmantes drôleries. Mais

sitôt que la rançon fut arrivée de Milet et lui mis en liberté, il équipa dans le port de Milet quelques bâtiments avec des hommes armés et courut sus aux pirates. Il les trouva encore à l'ancre devant l'île et réduisit la plupart en son pouvoir. Leurs richesses, il les considéra comme un butin légitime, mais eux-mêmes, il les livra à la prison de Pergame et puis se rendit chez Junius, le gouverneur d'Asie, pour obtenir de lui le châtiment de ses prisonniers. Mais comme celui-ci dirigeait toute son attention sur ce qui avait été pris aux pirates, qui faisait certes une somme imposante, et comme à cause de cela il donna la réponse indéterminée qu'il n'avait pas pour l'instant le temps de se soucier des prisonniers, César retourna, sans plus s'occuper de lui, à Pergame et fit clouer les pirates tous ensemble de propre plein pouvoir en croix, comme il le leur avait prédit sur l'île si souvent en plaisantant.

Jardin-terrasse de la villa Aldobrandini à Frascati
14.
Demi-rapproché
— légère plongée —
le banc un instant inoccupé, puis le banquier entre — de dos, par la gauche — dans le champ,
et s'asseoit où il était assis précédemment,
mais en se tournant cette fois un peu vers sa droite (où le jeune homme vient de s'asseoir sur une chaise hors champ ; sa place sur le banc, à droite du banquier, demeure inoccupée) —

Le banquier :
Presque tout dans sa vie à présent déjà a cet air-là. Je vais vous dire ce que c'était. C'était du commerce d'esclaves. Cette petite affaire tombe au temps où C. utilisa l'enterrement de sa première femme et de sa tante pour une manifestation en faveur de la démocratie, et immédiatement après qu'il eût intenté les procès contre les interventions des sénateurs dans les provinces. Il s'agissait de son voyage à Rhodes, où il voulait apprendre l'éloquence chez un grec. Notre jeune avocat aimait à faire plusieurs choses en même temps. Et, comme mentionné, il avait besoin d'argent. Il prit donc avec lui une cargaison d'esclaves, si je me souviens, des ouvriers gaulois spécialisés dans le cuir, dont on pouvait là-bas en bas se défaire avec bénéfice. C'était naturellement de la contrebande.

15.
Plan d'ensemble
la plaine romaine,
vue de la terrasse Aldobrandini.

Le banquier (off) :
Les grands marchands d'esclaves d'Asie mineure avaient de vieux contrats avec nos ports aussi bien qu'avec les ports grecs et syriens, qui leur assuraient le monopole des transports d'esclaves dans les deux directions. Le commerce d'esclaves était une branche bien organisée des affaires, pourvue de nombreux capitaux, aussi romains. Sur le marché des esclaves à Delos étaient entre autres vendues en un seul jour jusqu'à dix mille pièces. Les liaisons entre les marchands d'esclaves et les marchands de la capitale étaient étroites et bien ordonnées. Ce n'est que plus tard, lorsque la City mit sur pied son propre commerce d'esclaves, qu'on en vint à des frictions avec le trust exportateur d'Asie mineure. Nos fermiers des douanes organisaient sous la protection des aigles romaines en pleine paix des chasses aux esclaves en règle dans les provinces d'Asie mineure. Les firmes ciliciennes et syriennes se défendaient aussi bien qu'elles pouvaient contre la concurrence, qu'elles considéraient comme déloyale. Le combat pour le monopole des esclaves conduisit bientôt à une tout à fait belle guerre maritime. De-ci de-là des navires de transport étaient capturés et des cargaisons d'esclaves saisies. Les firmes romaines injuriaient les asiatiques et les asiatiques les pirates romains.

16.
Très-rapproché
— légère plongée —
le banquier
assis comme précédemment.

Le banquier :
C. partit en hiver où on était, à cause des tempêtes, plus en sûreté quant aux navires corsaires asiatiques. Mais ils le prirent pourtant. On lui ôta sa cargaison et on le mit sous bonne garde. Comme vous le savez par les livres d'histoire, il fut traité extrêmement délicatement. On lui laissa son médecin et ses valets de chambre et on écouta même patiemment ses poèmes.

Les bons asiatiques endurèrent aussi cette brutalité et demeurèrent polis. Il devait seulement payer la somme de dédommagement qui fut calculée d'après l'importance de la cargaison de contrebande. C'étaient 20 talents.

La suite que je vous raconte à présent, je la tiens du proconsul Junius, qui était alors en fonction là en bas et dont je fis la connaissance lorsqu'il était un vieil homme. Il enquêta sur l'affaire, parce qu'un grand scandale eut lieu.

C. s'adressa d'abord par des messagers aux villes d'Asie mineure pour l'argent. Il cacha qu'il s'agissait d'un dédommagement pour commerce d'esclaves, et prétendit que c'était la rançon extorquée par des pirates. Et il n'exigea pas 20 talents, mais 50. Ils furent rassemblés. Il ne les remboursa jamais. Laissé libre, il partit pour Milet, équipa deux ou trois navires avec des esclaves gladiateurs et reprit aux asiatiques la « rançon » ainsi que sa cargaison d'esclaves. En outre il traîna à Pergame non seulement l'équipage du navire corsaire asiatique, mais encore quelques marchands d'esclaves qui l'avaient envoyé, ainsi que tous les stocks d'esclaves qu'il trouva chez eux. Sommé par Junius de s'expliquer là-dessus, il réclama que tous les asiatiques sans exception fussent traités en pirates, et lorsque Junius lui refusa cela et s'enquit avec trop d'insistance des circonstances plus détaillées du cas, il part dans la nuit et le brouillard pour Pergame et fit avec des ordres falsifiés mettre en croix les asiatiques, afin qu'ils ne pussent rien déclarer contre lui.

Il parvint du reste auprès des historiographes, pour avoir donné sur les oreilles aux terribles « pirates » en les menaçant en plaisantant de crucifixion et en les crucifiant ensuite sérieusement, en odeur d'humour ; tout à fait injustifié. Il n'avait pas pour un sou d'humour. Mais il avait de l'esprit d'entreprise.

Le jeune homme :
Je ne comprends pas qu'il ait eu le pouvoir pour tout cela, déjà alors.

17.
Rapproché

— légère plongée —
le jeune homme
assis sur une chaise
(un peu à droite du banquier
— hors champ —, mais tourné vers lui).



Le banquier :
Il n'avait pas plus de pouvoir que ce qu'avait chaque jeune blanc-bec de famille sénatoriale. Ils faisaient ce qu'ils voulaient.

Vous ne devez pas perdre de vue que C. fit pendre ici des marchands, si vous voulez mesurer quelles difficultés naquirent de là pour Junius. On n'en était pas alors encore à pouvoir nommer officiellement pirates les firmes d'Asie mineure. Elles s'appellent à présent ainsi dans les livres d'histoire. Comme ils sont écrits par nous, nous pûmes naturellement faire valoir notre conception des choses. Mais déjà alors à Rome, avec un tas d'argent, avait été déclenchée une campagne morale contre les asiatiques ; on prétendait qu'ils se procuraient leur marchandise de manière illégale, oui on allait même jusqu'à leur reprocher un traitement inhumain de la marchandise.

18.
Très-rapproché

— contre-plongée ? —
le banquier,
de face —

Noir bref

19.
comme 18.

Le banquier :

Or il est clair que la marchandise prise en butin par les gouverneurs en campagne souffrait beaucoup plus durant le transport : aux militaires il était égal combien de pièces arrivaient. Les commerçants par contre perdaient avec chaque homme de l'argent et ils prenaient donc soin d'un frètement hygiénique.

Noir bref

20.
comme 18.

Le banquier :

Mais ce n'est que des années après le petit incident dont nous parlons que les firmes romaines arrivèrent à ce que leur cause devint la cause de Rome. Elles aidèrent un peu à l'opinion sur le Forum en faisant occasionnellement capturer quelques navires de céréales romains par de quelconques flibustiers grecs. Ce n'est qu'ensuite qu'elles purent pleurer après l'aide de l'Etat et réclamer l'application de la loi sur les pirates. Mais la flotte de guerre romaine, la City ne l'obtint pas pour son combat de concurrence contre les asiatiques sans combats. Là aussi du reste C. joua un rôle, quand bien même un modeste. Lorsque le tribun du peuple Gabinius en l'an 87 exigea du Sénat par ordre de la City que l'on transmît à Pompée pour combattre les « pirates » la flotte de guerre romaine, il fut presque lynché par messieurs les très-bien-nés propriétaires fonciers. Ils avaient des contrats à long terme avec les asiatiques et ne pouvaient supporter aucune interruption ni diminution dans l'importation des esclaves ; leurs domaines gigantesques n'étaient pas exploitables sans esclaves. Ils n'avaient aucune envie de donner à la City le monopole de l'importation des esclaves. Ils redoutaient les prix de monopole.

Noir bref

21.
comme 18.



Le banquier :

La City en appela au peuple. Les clubs démocratiques entrèrent en action. Cela n'alla naturellement pas sans un peu de démagogie. Au peuple il faut parler populaire. On mit l'accent (C. aussi était parmi les orateurs) sur les prix bon-marché des esclaves des firmes d'Asie mineure, par lesquels les artisans romains étaient privés de leur pain.

Chez les petits exploitants ruraux l'aigrissement à cause de la résistance du Sénat était tout à fait général. L'emploi d'esclaves par les grands domaines pesait horriblement sur les petites exploitations paysannes. Elles espéraient, en même temps que les marchands d'esclaves d'Asie mineure, pouvoir égorger le commerce d'esclaves en général. En Etrurie le Sénat dut engager les militaires contre les paysans déchaînés.

Le prolétariat urbain aussi souffrait de ce que les entrepreneurs ruinaient les salaires des artisans par le travail bon-marché des esclaves. Pourtant, ici ce qui emporta la balance, ce fut que les firmes d'importation des esclaves, jeunes et fortes en capital, introduisirent une petite hausse des prix du blé, et propagèrent le bruit que les pirates empêchaient l'importation du blé. Et, naturellement, toutes sortes de deniers furent versées. Devant Pompée marchaient toujours, comme devant d'autres des licteurs, des gens avec des enveloppes fermées. Ainsi le peuple à l'assemblée du peuple ne fit que rire lorsque le vieux Catulus du Sénat, après une énumération fleurie des mérites de Pompée, adjura de ne pas hasarder un tel homme aux dangers d'une guerre, et lorsqu'il s'écria avec désespoir : « Qui aurez-vous encore, si vous perdez celui-ci ? », ils crièrent en ricanant : « Toi ! » Et lorsqu'un autre orateur les avertit de ne pas remettre à un seul homme un tel pouvoir, ils accomplirent une telle clameur qu'un corbeau, qui volait au-dessus du marché, tomba, abasourdi, dans l'assemblée. Il était sans doute en route pour aller chercher sa part des deniers publics.



« Non, le monsieur n'oubliait pas la « misère », le grand démocrate se souvenait du « désespoir des paupérisés ».
(Carl Vaillant : l'écrivain.)



Troisième itinéraire (Benedikt Zulauf : le jeune homme).



« Et la City était aussi banqueroute qu'il lui était possible. » (Gottfried Bold.)



« Mais le grand Pompée se drapait dans le silence, il menait à bien les affaires asiatiques et semblait de la politique n'avoir aucune idée. » (Benedikt Zulauf.)

Le banquier :
Mais tout ce tapage n'aurait quand même servi à rien, si on n'avait pas encore aussi glissé dans la main d'une douzaine de sénateurs un tas d'actions dans les firmes d'importation des esclaves. Ce n'est qu'à présent que la cause devint une cause nationale, et que Pompée obtint pour la City la flotte de guerre. Le prix du blé tomba de moitié, en trois mois la mer était nettoyée de la concurrence asiatique, et aussitôt là-dessus Pompée obtint, pour ainsi dire par une simple motion additionnelle, le commandement suprême en Asie. *Il alla chercher les esclaves.*

Noir bref

22.
comme 18.

Le banquier :
Vous comprenez, les petites gens votèrent deux fois l'une derrière l'autre pour le même homme. Mais lui ne fit pas deux fois la même chose. Sa guerre maritime pouvait valoir comme coup contre le commerce d'esclaves, mais sa guerre terrestre signifiait commerce d'esclaves sur très grande échelle. Une demi-année plus tard le marché des esclaves à Rome était précisément inondé, cette fois par les firmes romaines. Cicéron tint du reste alors son discours de début. Il parla pour l'attribution du commandement suprême à Pompée. D'où il obtint ses honoraires, vous pouvez l'évaluer.

Noir bref

23.
comme 18.

Bruits synchrones

Au-dessus de Terenten dans la province de Bolzano

24.
Plan rapproché
à plan d'ensemble
à plan demi-rapproché

— d'abord en plan rapproché sur un petit torrent qui dévale,
— l'Eclair panoramique bientôt vers la gauche, remonte le cours du torrent, glisse sur le sommet du Monte Gruppo,
— redescend en continuant le panoramique vers la gauche, et s'arrête sur un petit moulin à eau, tout en bois : un vieux paysan est debout sur le seuil de la porte, et le jeune homme est planté devant lui.

Le paysan :
Je l'ai vu seulement deux fois en dix ans. Que voulez-vous savoir de lui ?

25.
Rapproché

le paysan.

Le jeune homme :
Vous étiez avec en Gaule ?

26.
Demi-rapproché

le jeune homme.

Le paysan :
Oui, monsieur, nous étions avec. Trois légions, monsieur.
Le jeune homme (off) :
L'avez-vous vu de près ?
Le paysan :
500 pas l'une fois, 1 000 pas l'autre fois. L'une fois, si vous voulez le savoir

27.
Demi-rapproché

le paysan.

exactement, lors d'une revue à Lucus, ce qui signifiait quatre heures d'exercices supplémentaires. L'autre fois lors de l'embarquement pour la Bretagne.
Le jeune homme (off) :
Il était très aimé ?
Le paysan :
Il passait pour régulier.
Le jeune homme (off) :
Mais l'homme simple avait confiance en lui ?
Le paysan :
L'alimentation n'était pas mauvaise. A cela il doit avoir veillé, disait-on.

28.
Demi-rapproché
le jeune homme.

Le jeune homme :
Vous avez fait la guerre civile ?

29.
Demi-rapproché
le paysan.

Le paysan :
Oui. Du côté de Pompée.
Le jeune homme (off) :
Comment ça ?
Le paysan :
J'appartenais à la légion qu'il avait empruntée à Pompée. Il la rendit, avant que la guerre civile n'éclatât.
Le jeune homme (off) :
Ah bon.
Le paysan :
Poisse. J'en fus pour mon indemnisation. Et il payait des indemnisations très convenables. Mais je ne pouvais pas choisir.

30.
Rapproché
le jeune homme.

Le jeune homme :
Pourquoi êtes-vous devenu soldat ?
Le paysan (off) :
Longtemps de cela, monsieur.
Le jeune homme :
Ne le savez-vous plus ?

31.
Très-rapproché
le paysan.



Le paysan :
Vous êtes un têtu ! J'ai été à l'armée parce que j'ai été recruté. Je suis chez moi dans la région de Setia, si cela vous dit quelque chose. Latin. Si je n'avais pas été citoyen romain, ils n'auraient pas pu me recruter.
Le jeune homme (off) :
Vous auriez mieux aimé rester dans votre lieu natal ?
Le paysan :
Cela non. Nous étions déjà quatre garçons. C'était trop pour les deux ou trois arpents de champ. Et nous louer sur l'un des domaines plus grands, nous ne le pouvions pas non plus, car ils aimaient mieux prendre des affranchis, qui justement ne pouvaient pas être recrutés, et du reste ils avaient leurs esclaves.
Le jeune homme (off) :
Vos frères sont encore à la ferme ?
Le paysan :
Comment puis-je le savoir ? A peine probable, monsieur. Avec les prix du blé. Vous avez pourtant le blé sicilien en Italie. Il est tellement meilleur

marché. Même l'armée était nourrie seulement avec du blé sicilien, déjà de mon temps.

Le jeune homme (off) :
Et vous-même, ce n'est qu'à présent que vous vous êtes mis de nouveau en quête de terre ?

Le paysan :
Oui, dans mes années on n'est plus soldat. Oui, la question de la terre n'était pas résolue, et elle ne sera jamais résolue. Impossible.

32.
Rapproché
le jeune homme.

Le jeune homme :
Votre exploitation n'est pas très grande à présent non plus, hein ?

Le paysan (off) :
Nous les petits nous ne pouvons vraiment pas suivre. Pour cela on aurait besoin d'esclaves.

Le jeune homme :
Avez-vous entendu parler des clubs démocratiques dans votre jeunesse ?

Le paysan (off) :
Je crois. Lorsque j'étais dans la capitale. J'ai participé au vote une fois. Mais si c'était le préteur démocrate, je ne le sais plus. Je reçus 50 sesterces, beaucoup d'argent.

Le jeune homme :
Je pense que les démocrates étaient pour le règlement de la question de la terre ?

33.
Demi-rapproché
le paysan.



Le paysan :
Oui ? N'étaient-ils pas pour que les distributions de blé eussent lieu pour les chômeurs ?

Le jeune homme (off) :
Aussi.

Le paysan :
Mais c'est pourtant précisément cela qui a cassé le prix du blé.

Le jeune homme (off) :
Mais quand on était en ville, comme vous alors, c'était pourtant bon quand on avait du pain bon marché ?

Le paysan :
Oui, en ville c'était nécessaire. Là, oui, on était chômeur.

Le jeune homme (off) :
Seulement pour vos gens dans le Latium, vous pensez que c'était mauvais, là le bas prix du blé cassait tout ?

Le paysan :
Oui, cela et les nombreux esclaves. Eux, oui, c'était nous qui allions les chercher maintenant. En Gaule et ainsi de suite. Difficile, hein ? Politique.

Le jeune homme (off) :
Quel aspect avait donc César ?

Le paysan :
Usé.

34.
Rapproché/demi-ensemble
le jeune homme,
de nuque, au volant de sa voiture.
— l'Eclair est derrière lui dans la voiture.

Bruits synchrones

— partant du vicolo dei Baulari, il traverse le Campo dei Fiori, tourne à droite dans la via dei Cappellari, la suit jusqu'au bout, emprunte ensuite — sur sa gauche — la via del Pellegrino, traverse la piazza della Moretta (marché, sur la gauche), et parcourt la via dei Banchi Vecchi jusqu'au largo Tassoni.

Bruits synchrones.

Balcon-terrasse de l'appartement Mingrone à Roma-Pietralata

35.
Demi-rapproché/ demi-ensemble

— légère contre-plongée —
— le jeune homme, debout — de profil — à gauche du champ au premier plan, appuyé de biais sur sa hanche gauche contre la balustrade centrale du balcon et tourné vers
— le juriste, debout — de face — à droite du champ au second plan, appuyé le dos contre la balustrade latérale à l'autre bout du balcon (et tourné vers le jeune homme).

Le juriste Afranius Carbo :
C'est une habitude périmée de vous, jeunes gens, que de rire quand il est question des idéaux que le commerce a apporté dans le monde. Vous imitez seulement le plissement de nez de quelques fainéants bien-nés. Voit-on l'héroïsme seulement à la guerre ? Si oui, le commerce n'est-il pas une guerre ? Des mots comme « commerce pacifique » peuvent enthousiasmer de jeunes marchands ambitieux, ils n'ont aucune place dans l'histoire. Le commerce n'est jamais pacifique. Les frontières que les marchandises ne peuvent pas franchir seront franchies par les armées. A l'outillage du fileur de laine appartiennent non seulement le métier à tisser, mais aussi la catapulte. Et, outre cela, le commerce a encore sa propre guerre. Une guerre non-sanglante, oui, mais pas pour autant moins mortelle, je pense. La faim de pain tue ceux qui en ont et ceux qui n'en ont pas. Et non seulement la faim de pain tue, mais aussi l'appétit pour des huîtres. Malgré cela il est vrai de dire que le commerce apporta un certain courant humanitaire dans les relations humaines. Ce doit avoir été dans le cerveau du commerçant que surgit la première pensée pacifique, l'idée de l'utilité d'un procédé doux. Vous comprenez, l'idée que l'on peut justement se procurer par voie non-sanglante des avantages plus grands que par voie sanglante. En fait une condamnation à mourir de faim est quelque chose de plus doux que la condamnation à mourir par l'épée. Comme aussi le sort d'une vache à lait en est un plus agréable que celui d'un porc à l'engrais. C'est à un commerçant que doit être venue la pensée que l'on peut tirer d'un homme plus que seulement les entrailles. Mais n'oubliez jamais pour cela : « vivre et laisser vivre », le grand mot d'ordre humanitaire, cela veut pourtant bien dire « vivre » pour le buveur de lait et « laisser vivre » pour la vache.

36.
Rapproché

le juriste seul, à gauche du champ ?



Le juriste :
Et quand vous considérez l'histoire, à quoi parvenez-vous comme résultat ? Si des idéaux peuvent être pris au sérieux seulement au cas où du sang a coulé pour eux, alors les nôtres, ceux de la démocratie, doivent être pris très au sérieux. Il coula beaucoup de sang pour eux. Tiberius Gracchus fut assommé pour eux par les fils des sénateurs avec des pieds de chaises, trois cents des nôtres avec lui. Mort, aucun ne montrait de traces d'armes métalliques. Leurs corps, on les jeta dans le Tibre. C'est toute une province d'Asie mineure que le général sénateur Manius Aquillius avait offert en vente aux rois du Pont et de Bythinie. Celui du Pont offrit plus, et le Sénat confirma la vente. « Il y a trois directions au Sénat », dit Gracchus. « La première est pour la vente. Elle est achetée par le roi du Pont. La deuxième est contre la vente. Elle est achetée par le roi de Bythinie. La troisième se tait. Elle est achetée par les deux rois. » Le Sénat lui répondit avec les pieds de chaises. C'était en 620, il y a plus d'un siècle donc. Treize ans plus tard Caïus Gracchus insista pour que les céréales réquisitionnées dans les provinces espagnoles fussent payées, que des paysans fussent envoyés comme colonisateurs vers l'Afrique conquise, les Italiques acceptés dans l'association des citoyens, des impôts au lieu de tributs imposés aux provinces, que les recettes de l'Etat

fussent contrôlées par des gens d'affaires, et une troupe de sénateurs lui fit la chasse le long de la pente descendant au bord du Tibre. Il se foula le pied, se fit poignarder par son esclave dans un jardin dans le faubourg, pour ne pas tomber dans leurs mains. Sa tête fut coupée et payée à un sénateur. Vingt-et-une années passèrent, pendant celles-ci le paysan italique et l'artisan romain battirent les bandes d'esclaves de Sicile, les armées numides de Jugurtha, les Cimbres et les Teutons, et un jour de décembre 654 on poussa ensemble les démocrates sur le marché, puis jusqu'en haut du Capitole, où on leur coupa l'eau, de sorte qu'ils durent se rendre. Ils furent parqués dans l'Hôtel de Ville, la jeunesse distinguée grimpa sur le toit, démonta les tuiles et fracassa avec celles-ci les têtes des prisonniers. Puis le paysan italique et l'artisan romain conquirent la moitié de l'Asie et l'Egypte en plus, et il fut temps pour une nouvelle saignée. Sylla l'entreprit, et cette fois le travail fut fait à fond. Quatre mille des nôtres, en comptant au plus bas, c'est-à-dire en comptant seulement les gens aisés, seulement ceux qui appartenaient à la City. Je ne parle pas de boucheries telles que celle après la bataille à la Porte Colline, où trois mille prisonniers furent conduits dans la métairie municipale sur le Champ-de-Mars et massacrés jusqu'au dernier ; de sorte que dans le temple de Bellone proche, où Sylla tenait justement une séance du Sénat, on pouvait entendre distinctement le cliquetis des armes et le gémissement des mourants. Et la chose n'était pas finie, ni la révolte ni l'égorgement de la révolte. Juste huit années encore avant le temps de l'insurrection de Catilina, le général démocratique Sertorius fut assassiné pendant le repas par des sénateurs. Deux lui tenaient les bras, et un lui enfonçait l'épée à travers le cou.

Tout cela était passé, mais rien n'en était oublié, lorsque Caius Julius releva les drapeaux démocratiques. Chaque pavé de Rome était abreuvé du sang du peuple. Mon père me montra encore le lieu où ils avaient pris en chasse Caïus Gracchus. Deux cyprès rabougris se trouvaient là, je les vois encore devant moi.

Le juriste :

Nous avons oublié que nous sommes des plébéiens. Vous l'êtes, Spicer l'est, et je le suis. Ne dites pas qu'aujourd'hui cela ne fait plus rien. C'est précisément cela qui a été atteint : qu'aujourd'hui cela ne fait plus rien. Cela, c'est justement César. Que sont là-contre deux ou trois batailles dans le vieux style, deux ou trois contrats vacillants avec deux ou trois chefs de tribus indigènes, qu'il a faits encore aussi !

La City était une création des Gracches. Ce furent eux qui mirent dans les mains du commerce les fermages des douanes et des impôts des deux Asies. Ce furent les idées des Gracches que Caius Julius reprit. Le fruit fut : l'Empire.

37
comme 35.



Bruits.

S. Andrea, île d'Elbe

38.
Plan d'ensemble à demi-rapproché

la casetta « Kathrien » parmi d'autres maisons à flanc de colline,
surplombant une crique de l'île d'Elbe.
— l'Eclair est dans une barque sur l'eau, et rapproche brusquement — *au zoom* — la casetta « Kathrien ».

39.
Rapproché

l'écrivain seul,
assis sur une chaise longue sur la terrasse — surplombant la mer — de la casetta « Kathrien ».



L'écrivain Vastius Alder :

On a avec cela tout fait. En temps opportun, quand les enquêtes à cause des deniers détournés menaçaient, on menaçait toujours une fois de nouveau avec la vapeur d'en bas, murmurait quelque chose à propos de révolution, faisait un geste indéterminé dans la direction des faubourgs. La police comprenait alors et montrait plus de tact. Une allusion, en passant, des masses affamées (en prose militairement concise), et le Sénat saluait de nouveau. On était naturellement soi-même contre cette marée puante, on essuyait écœuré de sa toge l'éclaboussure qui vous avait atteint. On savait qu'elle utiliserait sa « libération » pour poser ses bâtards rabougris sur les genoux des vierges vestales, pour cultiver dans les serres au lieu de chrysanthèmes des raiforts, pour boucher avec des linons grecs inestimables les trous à courant d'air de ses baraques, pour chier dans la grammaire, toujours excusée par deux ou trois littérateurs sur son éducation négligée. On savait tout cela, on possédait de la culture grecque. On savait, mais on devait faire de la politique. On fit de la politique, jusqu'à ce qu'à la fin on conduisît la marée diluvienne quand même dans la Curie, du moins son écume ; parbleu pas les paysans affamés, seulement leurs persécuteurs, les usuriers. Parbleu pas les artisans en faillite, seulement les propriétaires d'hypothèques. Non, le monsieur n'oubliait pas la « misère », le grand démocrate se souvenait du « désespoir des paupérisés ». Avec quoi aurait-il pu sinon faire chanter les paupérisateurs ? Le Sénat était trop petit. Il devait être agrandi. Les brigands privilégiés étaient trop peu ; ils devaient être complétés par les brigands non-privilégiés. Sous le regard menaçant du dictateur ceux à qui leur police avait apporté le bien volé secouaient la main de ceux qui avaient été se le chercher eux-mêmes. Qu'en était-il de cette lèpre, qu'on avait promis de contenir, d'exclure, de décimer en échange de tant d'enveloppes fermées ! Eh bien, n'était-elle donc pas décimée, lorsqu'elle afflua dans la Curie ? N'était-ce pas seulement une petite partie de toute la lèpre ? C'était pourtant réellement seulement la partie de la lèpre qui pouvait faire tinter de la monnaie. Une très petite partie. Mais vigoureuse. Et bruyante. On doit crier, quand on veut marchander. Regardez son Sénat : une halle de marché.

40.
Rapproché/demi-ensemble

Le jeune homme
— de nuque — au volant de sa voiture
descend le vicolo della Frusta, tourne à droite dans le vicolo del Cedro, prend — à gauche — la via del Mattonato, parcourt celle-ci jusqu'à la via Garibaldi, où il tourne à droite, descend jusqu'à la via della Scala à droite, la suit jusqu'à la piazza S. Egidio, tourne à gauche dans le vicolo del Bologna, roule jusqu'à la piazzetta S.G. di Malva, la traverse vers la gauche pour s'engager dans la via di S. Dorotea et suivre celle-ci jusqu'à la via di Porta Settimiana.



Bruits synchrones.

Le banquier :
L'affaire Catilina mit C. en haut. Il est vrai qu'elle mit le « parti » démocratique sur les dents, mais lui, elle le mit justement dans le parti à la tête. La défaite était violente, mais quand on voulait encore quelque chose du vaincu, on devait venir à lui. Même les coups de pied, il les recevait.

Jardin-terrasse de la villa Aldobrandini à Frascati

41.
Rapproché

— légère plongée —
le banquier
— de face, à gauche du champ — assis comme précédemment au bout de son banc.
— l'Eclair est à sa gauche, et il a devant lui, un peu sur sa droite, une table (hors champ ?).

Le banquier (off) :
La cause démocratique était vraiment sur les dents. Le Sénat avait accepté que l'abaissement de la City lui coutât quelque chose. Les distributions de blé pour les chômeurs engloutissaient annuellement un huitième du budget de l'Etat, 25 millions de sesterces. Mais l'argent n'était pas jeté dehors, sans compter que ce n'était pas le sien propre. L'augmentation des recettes de l'Etat au moyen des conquêtes asiatiques se montait à de loin plus du double. On avait réduit tout à fait considérablement la part de la City à cela. Et le « grand » Pompée devait à présent se demander s'il pouvait réellement oser exiger du Sénat plus qu'un triomphe. Les organisations démocratiques, sur lesquelles encore en septembre il aurait pu s'appuyer, consistaient en ruines. La City avait trahi les petites gens selon toutes les règles de l'art, sauf une, qui stipule que la victime ne remarque rien. Après l'extermination brutale, définitive des Catiliniens, il s'était accompli un retournement d'opinion dans les larges masses. Les vainqueurs de Pistoria racontaient la bravoure des insurgés désespérés, dans les sacs desquels on n'avait plus trouvé aucun quignon de pain. Ils racontaient cela dans des maisons de rapport délabrées, dans lesquelles se tenait la moisissure, et à des gens qui étaient dans les mains des banques, quand ils ne possédaient pas absolument rien. Et c'était le démocrate Cicéron qui avait combattu l'insurrection, et c'était le « grand Pompée » qui lui avait disputé cet honneur. Pompée était devenu impopulaire. Mais le Sénat avait le pouvoir. La police de la capitale était doublée, ses dossiers étaient truffés de documents compromettants. Les clubs de rues étaient complètement dissous, même aussi les cercles de gladiateurs dissous. Partout en Italie le Sénat pouvait lever des légions fraîches et sûres parmi la paysannerie, quand cela paraissait nécessaire. Les paysans n'avaient aucun intérêt à une solution de la question de la terre, qui consistait à ce qu'on leur mît sur la nuque des chômeurs citadins comme concurrence. Comme si les importations d'esclaves insensées de ce Pompée n'avaient pas déjà suffi !

42.
Demi-rapproché

— légère plongée —
le jeune homme,
— de profil droit (un peu de dos),
à gauche du champ — assis (sur sa chaise) de l'autre côté de la table, à peu près en face du banquier,
devant un verre de vin (à droite du champ).

Le banquier :
Et la City était aussi banqueroute qu'il lui était possible. La City aspirait plus que jamais à Pompée. Elle avait besoin d'urgence d'un « homme fort ». Elle attendait de lui de l'énergie authentique. Le Forum retentissait de sa gloire. Son génie est prouvé, disaient les banquiers, il l'a montré en Asie. S'il est venu à bout de Mithridate, pourquoi ne viendrait-il pas ici à bout de notre Caton ? L'homme a une réputation à perdre.

43.
Rapproché/très-rapproché

— légère contre-plongée ? —
le banquier
— de 3/4 face,
moins à gauche du champ — avec la fontaine « théâtre des eaux » en arrière-plan ?



Rapproché

44.
— légère contre-plongée ? — le jeune homme, de profil-face, un peu moins à gauche du champ.



Le banquier (off) :

Naturellement C. aussi attendait Pompée. Si Pompée venait avec ses légions, il n'y aurait pas d'enquêtes policières sur les événements de janvier, qui devaient aussitôt s'engager quand il résignerait sa fonction dans la police, en automne. A l'instant où il n'était plus le juge, il était le criminel. Il guettait donc le dictateur Pompée. Mais le grand Pompée se drapait dans le silence. Il menait à bien les affaires asiatiques et semblait de la politique n'avoir aucune idée. Il faisait avec la City toujours encore des contrats sur les fermages des douanes et des impôts. Il leur fallait assurément le sanctionnement par le Sénat. Mais il viendrait bien avec ses légions, et des contrats, dont le sanctionnement était le souhait de cœur de légions victorieuses, ne pouvaient être mauvais. La City affichait une manière d'être confiante, allègre. Mais la cote des valeurs asiatiques était remarquablement basse. Si l'on veut savoir le véritable avis de la City sur des bulletins de guerre, on doit lire ses bulletins de Bourse.

45.
Rapproché/demi-rapproché

— légère contre-plongée — le banquier de profil-face, un peu à droite du champ, avec la fontaine ou la villa en arrière-plan.

Le banquier :

Pompée ne vint pas avec ses légions, mais sans elles. Au commencement de l'année 92 personne n'aurait encore cru possible une chose pareille de la part du grand triomphateur des deux Asies. Crassus, brouillé à mort avec Pompée depuis le consulat commun, s'était encore en été enfui devant lui en Macédoine. Même le Sénat attendait encore toutes sortes de va et vient de Pompée, qui avait débarqué à Brundisium avec une flotte gigantesque, lorsque Crassus réapparut sur le Forum. Lorsque C. le vit, il sut que Pompée viendrait sans armée. Crassus avait ses liaisons.

C. me fit mander chez lui encore l'après-midi. Il se tenait auprès d'une statue de Minerve et donnait à une douzaine d'esclaves ordres d'empaqueter. Il dit : « Pompée va revenir en homme privé. Crassus est déjà à nouveau ici. Je songe à partir en voyage dans ma province. » C. quitta Rome dans une telle hâte qu'il n'alla pas même chercher les instructions du Sénat relativement à l'effectif, l'armement et la solde de son armée. Je crois que la gloire de ses « voyages prodigieusement rapides » a été répandue par ses nombreux créanciers. Mais il ne quitta pas Rome sans aller chercher les instructions du groupe Pulcher. Celui-ci était chargé de mener à bien les affaires de livraisons de guerre des mines de fer d'Etrurie à l'armée de Pompée. Les mines, les plus grandes d'Italie, étaient passablement épuisées. L'administration de l'Espagne par C. fut effectivement la première qui eut lieu selon des points de vue raisonnables, c'est-à-dire commerciaux.

46.
Rapproché/très-rapproché

— légère contre-plongée — le jeune homme de 3/4 face, à peu près au centre du champ.
(enlever la table déjà ? en tout cas pour le plan 48).

Le banquier (off) :

Chez les historiens vous ne pouvez pas reconnaître cela sans plus. Pour certaines raisons, principalement afin que C. pût célébrer un triomphe, il dut représenter le tout comme une guerre. Il fut parlé d'une guerre contre des peuples montagnards, qui exécutaient des incursions de brigands dans les vallées. Il était question d'une population qui quittait ses villes pour s'enfuir dans les montagnes, et qui devait être ramenée. C'est le style usuel des bulletins de gouverneurs. Le procédé de C. était de loin plus intéressant. Le point principal, le proprement nouveau, c'était qu'il traitait les gens d'affaires espagnols non seulement en espagnols, mais aussi en gens d'affaires. Il les soutenait où il pouvait, aussi contre leurs propres compatriotes. Il s'agissait d'abord avant tout d'accomplir la pacification de l'Espagne. Dans ce but aucun moyen ne devait être craint, pas même le plus violent.

Sa mesure civilisatrice la plus célèbre consista en l'établissement de la popu-

lation montagnarde lusitanienne dans les vallées fluviales. Les marchands lusitaniens se plaignaient amèrement du manque absolu de main-d'œuvre dans les mines de fer, de cuivre et d'argent. Les habitants des montagnes préféraient au travail dans les mines, mener une vie pastorale contemplative sur les hauts plateaux. Les industriels indiquaient à bon droit que sur ces plateaux difficilement accessibles ils se soustrayaient avec beaucoup de succès à l'emprise des fonctionnaires des impôts.

Les gouverneurs romains n'avaient, depuis des dizaines d'années, pas prêté attention aux plaintes du commerce indigène et, dans le combat de la bourgeoisie lusitanienne avec la population pastorale réfractaire, ils n'avaient pas pris parti. Les peuples montagnards se trouvaient à un degré très bas de la civilisation. Il n'y avait presque pas d'esclaves. On n'était pas en état, sans aide étrangère, d'exploiter les importants gisements métallifères, en partie à cause des machines primitives, en partie à cause du manque de main-d'œuvre appropriée.

Cependant l'invasion de son armée romaine n'eut lieu que lorsque, après l'arrivée de C., il fut connu que dans ces régions on offrait même des sacrifices humains. La liquidation de conditions si barbares exigeait une intervention rapide et sans ménagements. Cela peut conduire à la perte de vies humaines, mais sera pourtant rentable à la fin. Ces cohortes romaines qui, en l'absence de toutes routes, pensant que c'était un cours de fleuve à sec, entrèrent dans un bras de mer et à la marée montante furent emportées avec tous les instruments de guerre et les bagages, n'ont pas perdu leur vie inutilement. Sur ces mêmes pentes se situent aujourd'hui les villas de marchands romains et indigènes. Et les vallées montagnardes, qui étaient autrefois remplies du bruit des armes et du gémissement des blessés, retentissent aujourd'hui du martellement paisible dans les mines et de l'appel joyeux des esclaves.

47.
Rapproché/demi-rapproché

— contre-plongée plus accentuée —
le banquier
— de plein profil,
à peu près à droite du champ —
avec la villa en arrière-plan.



Le banquier :

La courte guerre ne se déroula pas de façon non-sanglante, et toutes les opérations de C. ne furent pas heureuses. Mais il n'était pas détesté des soldats. Les gratifications qu'il allouait étaient convenables. Et il pouvait à Rome avec bonne conscience exiger un triomphe et ne devait pas, pour rendre compte des 5 000 morts ennemis exigés pour cela, comme certains autres généraux ajouter encore aussi toutes les personnes civiles qui y avaient laissé leur vie.

Les cohortes romaines combattirent dans cette campagne coude à coude avec les cohortes indigènes ; un tiers de l'armée consistait en Lusitaniens. Le rapport des fermiers des impôts romains et par là de la City avec la bourgeoisie indigène était également le plus cordial imaginable. C. réussit avec l'aide du groupe Pulcher à faire passer des remises d'impôt pour sa province, en prouvant que le pays avait souffert de ses opérations guerrières. Avant l'adjudication des fermages des impôts il parvint à établir un accommodement entre les différents concurrents et le groupe Pulcher, de sorte que la surenchère usuelle fût empêchée. Il laissa les mines dans les mains du commerce indigène et procura aux Lusitaniens un moratoire de dettes. Il trouva un mode supportable, par lequel l'industrie indigène fut mise en état de continuer à travailler et d'acquitter ses dettes par le plein engagement de la main-d'œuvre du pays. Deux tiers du produit des mines allaient régulièrement à la City.

La campagne dans les montagnes avait donné un riche butin d'esclaves. Pourtant avec cela rien naturellement n'était fait. Les anciens pâtres, habitués à la vie paresseuse sur les plateaux, quittaient toujours de nouveau les villes et devaient être ramenés de force. C. fit ce qu'il put. Son succès fit époque et a, plus que quoi que ce soit d'autre, contribué à rendre le nouveau système populaire. Malgré les taux abaissés des impôts les recettes de l'empire s'augmentaient constamment, et la City avait toute raison d'être satisfaite. Elle

obtenait des minerais, autant qu'elle voulait. Elle occupe aujourd'hui plus de 40 000 esclaves dans les mines et tire par an ses 45 millions de sesterces des mines d'argent.

48.
Rapproché

— contre-plongée plus accentuée —
le jeune homme
de face,
à droite du champ,
dans l'angle inférieur.



Le banquier (off) :

Mais aussi la part de C. venant de la pacification de la province fut satisfaisante en proportion. Les historiens ne sont pas d'accord en quoi il a proprement gagné de l'argent. Brandus pense qu'il a seulement pris de l'argent parce qu'il lui importait de recevoir en main des preuves de la reconnaissance enthousiaste des Espagnols pour son désintéressement. Il met l'accent sur le fait que C. a accepté exclusivement des donations volontaires. Nepos pense que des gens à la tête d'une armée sont trop fiers pour mendier, et suppose qu'il a ordonné les donations. Quelques-uns disent qu'il a pris l'argent des ennemis, d'autres qu'il l'a pris des alliés, quelques-uns, que cela a consisté en tributs, d'autres, en parts dans les mines d'argent, quelques-uns, qu'il a été payé en Espagne, d'autres, à Rome. Ils ont tous raison. Comme chacun sait, C. pouvait faire plusieurs choses en même temps. Il fit à peu près 35 millions de sesterces en une seule année. Lorsqu'il revint, revint un autre homme. Il avait montré ce qui se recélait en lui. Il avait aussi montré ce qui se recélait en une province. Et son expression historique qu'il est plutôt en Espagne le premier qu'à Rome le deuxième, était justifiée.

49.
Très-rapproché

— contre-plongée —
le banquier
de profil-nuque,
à droite du champ.



Le banquier :

Ma confiance en lui s'était prouvée bien-fondée. Notre petite banque n'était plus une petite banque.

Fontaine de la via Giulia à Rome

50.
Plan d'ensemble à plan très-rapproché

— contre-plongée —
— cadrant d'abord la fontaine dans son ensemble (avec un arbre au-dessus à gauche, et le mur de la maison à droite),
— l'Eclair rapproche de suite
— brusquement et sans changement angulaire — le visage de femme en pierre, qui crache de l'eau.

Musique
J.S. Bach, BWV 244
Nr. 33, vivace, mesures 40 à 72

Choro I et II :
Ouvre l'abîme enflammé, O enfer ;
Ruine, détériore, engloutis, brise
Avec une fureur soudaine
Le faux traître, le sang meurtrier !

Découpage avant tournage. Traduction française de D. Huillet et J.M. Straub, publiée avec leur autorisation.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, avenue Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

233 (novembre 1971)

P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
« Intolérance » (description plan par plan)

234-235 (décembre-février)

Politique et
lutte idéologique de classes : Intervention 1
P. Bonitzer : Hors-champ
C. Metz : Ponctuation et démarcation
J.-L. Comolli : Technique et Idéologie (5)
S. Daney et J.-P. Oudart : Le Nom-de-l'Auteur
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous (fin)
« Intolérance » (description plan par plan, fin)

236-237 (mars-avril 1972)

« A armes égales » :
l'idéologie politique bourgeoise à la télévision
Joris Ivens et Marceline Loridan :
La Révolution dans les studios en Chine
Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 2
Jean-Louis Schefer : Sur le « Déluge universel » d'Uccello
Pascal Bonitzer et Serge Daney : L'écran du fantasme
Jean-Pierre Oudart : Le hors-champ de l'auteur

238-239 (mai-juin)

Luttes de classes sur
le front cinématographique en France
" Coup pour coup " " Tout va bien "
" Groupe Dziga-Vertov ", 1 " Luttes en Italie "
Le film historique : " Les Camisards "
P. Baudry : Figuratif, matériel, excrémentiel
P. Kané : " Sylvia Scarlett "

240 (juillet-août)

Le " Groupe Dziga-Vertov ", 2
" Vent d'Est " " Pravda "
La critique et " Tout va bien "
Les aventures de l'Idée, 1 (" Intolérance ")